

**Universidad Nacional Autónoma de México**

Facultad de Ciencias Políticas y Sociales



**La Videoteca de la Biblioteca Nacional de México:  
descripción crítica y propositiva de una  
experiencia en documentación audiovisual**

T e s i n a

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE LICENCIADA  
EN CIENCIAS DE LA COMUNICACION

p r e s e n t a

**María Alejandra González Aguilar**

Asesor: Lic. Rubén Santamaría Vázquez

*México, D.F.*

2000



283173



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## DEDICATORIAS Y AGRADECIMIENTOS

*A mis padres, por la dicha inmensa de tenerlos junto a mí; porque el amor incondicional que me brindan es un legado que siempre llevaré en mi corazón. Sé que lejos de recibir esto como el pago de una deuda, lo celebran con la generosidad y ternura con que han bendecido cada impulso de mi alma. Los amo.*

*A mis queridos hermanos Alfonso, Rodrigo, Norma Angélica y Luis Ernesto porque hemos crecido juntos, compartiendo recuerdos y sueños, con la promesa de enfrentar la vida con valor. Este trabajo es una pequeña muestra de esto y de la motivación que encuentro en cada uno de ustedes.*

*A mis sobrinos y cuñados, por formar parte del vínculo afectivo que nos enriquece como familia.*

*A los seres que se han adelantado más allá de este mundo y que permanecen en mi memoria.*

*A los amigos que me han acompañado en diferentes tramos del camino y de cuyos encuentros me siento afortunada: Diana, Lucina, Edna, Mario, Oscar y Álvaro, a quien agradezco la desinteresada colaboración en el presente trabajo.*

*Mi sincero reconocimiento al Lic. Rubén Santamaría Vázquez, asesor de este trabajo, así como a los honorables miembros del jurado.*

*Agradezco el respaldo inapreciable del Instituto de Investigaciones Bibliográficas de la UNAM; en particular, el apoyo recibido por las siguientes personas: Mtra. Marcela Uribe, Mtra. Rosa María Fernández de Zamora, Dr. José Moreno, Dr. Vicente Quirarte y Mtro. Miguel Ángel Castro.*

*Finalmente, una mención especial a la Universidad Nacional Autónoma de México, por brindarme la oportunidad del aprendizaje y de la conformación de un compromiso de vida.*

# ÍNDICE

# ÍNDICE

<i>INTRODUCCIÓN</i> .....	17
<b>1. EL VIDEO EN EL ESPACIO AUDIOVISUAL</b> .....	23
1.1. Algunas definiciones.....	23
1.2. Historia del video como tecnología audiovisual.....	24
1.2.1. Antecedentes.....	24
1.2.2. Origen y desarrollo del video.....	26
1.3. Impacto del video en el espacio audiovisual.....	31
1.3.1. Posibilidades y alcances.....	31
1.3.2. El video en la era digital.....	36
<b>2. EL VIDEO EN EL ESPACIO DOCUMENTAL</b> .....	43
2.1. El video en la investigación, enseñanza y divulgación.....	43
2.2. El video como documento y su impacto en las biblioteca.....	48
2.3. El documento videográfico ante los nuevos soportes de información audiovisual.....	51
2.3.1. El documento y la biblioteca en la era digital.....	52
2.3.2. Video y nuevos soportes de información audiovisual.....	54
2.4. Importancia de la colección videográfica y su documentación: el proceso de la documentación audiovisual.....	58
2.4.1. La documentación audiovisual.....	60
2.4.2. La cadena documental.....	67

3. LA SALA ESPECIAL DE VIDEOTECA DE LA BIBLIOTECA NACIONAL DE MÉXICO: ANTECEDENTES, OBJETIVOS Y ORGANIZACIÓN.....	75
3.1. Antecedentes y objetivos.....	75
3.2. Estructura organizativa e instalaciones.....	80
3.3. Organización física, almacenamiento y conservación del acervo.....	86
4. LA DOCUMENTACIÓN AUDIOVISUAL EN LA SALA ESPECIAL DE VIDEOTECA.....	97
4.1. El carácter documental de la Sala Especial de Videoteca.....	97
4.2. La cadena documental en la Sala Especial de Videoteca.....	99
4.2.1. Recopilación documental.....	99
4.2.2. Análisis de contenido.....	102
4.2.3. Catalogación y clasificación.....	112
4.2.4. Consulta y recuperación.....	122
4.2.5. Difusión.....	133
CONCLUSIONES.....	141
GLOSARIO.....	147
BIBLIOGRAFÍA.....	157
ANEXO Reglamento de la SEV.....	165

# INTRODUCCIÓN

## *INTRODUCCIÓN*

La finalidad del presente trabajo es mostrar la problemática actual de la Sala Especial de Videoteca de la Biblioteca Nacional de México, desde la perspectiva multidisciplinaria de la documentación audiovisual.

La Sala Especial de Videoteca (SEV) constituye uno de los acervos videográficos más importantes del país, pues tiene la misión de reunir, organizar y conservar los recursos audiovisuales que se producen en el territorio nacional, además de facilitar el acceso a tales recursos con fines docentes y de investigación para apoyar el desarrollo cultural, técnico y científico de México.

De acuerdo con esas funciones, la videoteca es depositaria del patrimonio cultural y, a la vez, centro de información audiovisual. En sus 17 años de existencia ha acumulado una experiencia importante en la aplicación de sistemas y técnicas de *organización, análisis, clasificación, conservación y difusión de documentos* audiovisuales.

Sin embargo, la SEV no cuenta con un registro sistemático e integral de los principios, las particularidades del ejercicio práctico y los criterios aplicados en la documentación audiovisual de su acervo; por tanto, carece de los instrumentos básicos para capacitar y profesionalizar a los recursos humanos especializados en la materia, así como para evaluar y proyectar los procesos correspondientes.

De hecho, en México es escasa la información relativa al campo de la documentación audiovisual. Las experiencias en este terreno están aún dispersas y no se han dado a conocer de manera organizada, por lo que la incursión en la práctica profesional suele hacerse en forma empírica y un tanto desarticulada.

Ante la enorme necesidad de contar con una formación teórica y práctica al respecto, el presente trabajo se propone —de manera general— sistematizar información relacionada con la documentación audiovisual como campo de especialización profesional, amén de definir algunos conceptos propios de la disciplina.

Asimismo, el objetivo medular de este trabajo es analizar el proceso de documentación que se lleva a cabo en la Sala Especial de Videoteca, con el propósito de reconocer los alcances y las limitaciones de éste, además de plantear propuestas para su mejoramiento. De tal manera, se pretende que esta tesina sirva de sustento para elaborar un manual de procedimientos que oriente el tratamiento físico e intelectual de documentos audiovisuales dentro de la SEV, el cual puede constituirse en una referencia útil para áreas afines dentro y fuera de la Biblioteca Nacional de México.

Para alcanzar los objetivos anteriores, ha sido necesario aplicar técnicas de investigación documental a fin de recopilar, organizar y evaluar información mediante la lectura de libros, fuentes de consulta, publicaciones oficiales, documentos internos y obras de carácter normativo.

Entre otros aspectos, se analizó la descripción que de la cadena documental hacen varios autores; a partir de esto, y con base en la experiencia cotidiana, se definió la estructura a seguir para la descripción del proceso documental dentro de la sala; esta etapa también requirió la aplicación de técnicas de observación y entrevista breve para sistematizar el conocimiento adquirido en la práctica.

Con los elementos anteriores, el desarrollo de este trabajo se planteó de lo general a lo particular, lo cual implicó ubicar histórica y conceptualmente al video en tanto tecnología audiovisual, así como en el terreno de la transmisión del conocimiento, es decir, como documento. Ambos aspectos se consideraron fundamentales para caracterizar el objeto de estudio de la SEV, considerando que el acervo de ésta se constituye principalmente por videograbaciones.

Además de enfocar el fenómeno audiovisual que da razón de ser a la Sala de Videoteca, fue preciso situarla en el tiempo y en el espacio para entender sus particulares circunstancias como entidad documentalista.

Otro asunto básico fue el relativo al marco conceptual de la documentación audiovisual que caracteriza las técnicas, el método y los principios inherentes al campo de conocimiento en el cual se desarrolla el quehacer de la SEV; dicho contexto resultó indispensable para describir de manera detallada, crítica y propositiva el proceso documental motivo de este trabajo.

De esa manera, en el primer capítulo de esta tesina se incluye una revisión histórica del origen y desarrollo de la tecnología del vídeo, así como del impacto económico y cultural de éste en la sociedad del siglo XX.

Dicha revisión se complementa en el segundo capítulo, en el cual se ubica al vídeo como documento y se destaca la importancia que reviste en la educación, investigación y difusión del conocimiento; asimismo, se presentan algunas consideraciones teóricas de la documentación en general y de la documentación audiovisual como saber especializado y práctica multidisciplinaria.

Con ese marco de referencia, en el tercer capítulo se definen los antecedentes, objetivos, funciones y estructura organizativa de la Sala Especial de Videoteca, así como el estado de almacenamiento y conservación de su acervo.

En el cuarto y último capítulo se describe el proceso o cadena de la documentación audiovisual en sí, con las particularidades que adquiere dentro de la SEV. Tanto en este capítulo como en el anterior, la descripción crítica se presenta con una serie de sugerencias para optimar los recursos y procesos de la sala.

Conviene mencionar que, más allá de los propósitos concretos, el presente trabajo se dirige especialmente a los profesionales de la comunicación cuya tarea exige la aplicación no sólo de los elementos curriculares propios de la carrera, sino de técnicas y principios de otros campos del conocimiento, en un quehacer multidisciplinario hacia el que tienden en general todas las actividades relacionadas con el manejo de la información.

Es por eso que este trabajo debe leerse como un ejercicio de la interdiscipliniedad que exige la práctica de la documentación audiovisual pues ésta, al igual que otros terrenos de especialización, plantea a los comunicólogos el reto de asumir enfoques amplios para dar soluciones concretas al tratamiento de la información.

# **1. EL VIDEO EN EL ESPACIO AUDIOVISUAL**

## 1. EL VIDEO EN EL ESPACIO AUDIOVISUAL

### 1.1. Algunas definiciones

Antes de desarrollar este capítulo conviene presentar algunas definiciones básicas para ubicar desde ahora la delimitación y el enfoque del presente trabajo.

Para empezar, por audiovisión se entiende "...la grabación, almacenaje y reproducción de señales acústicas y visuales... sobre o a partir de soportes materiales [con fines de comunicación e información]".<sup>1</sup> De tal manera, los audiovisuales son medios que utilizan procedimientos electrónicos, como en el caso del video y videodisco (ambos *videograbaciones*), así como medios basados en procesos óptico-químicos, como el cine y la fotografía —cuando ésta se asocia a procesos auditivos.

De lo anterior se desprende el concepto de video como un sistema de comunicación audiovisual que utiliza procedimientos electromagnéticos para grabar, almacenar y reproducir imágenes en movimiento y sonidos sincronizados.<sup>2</sup>

Ahora bien, por la confusión que a estas alturas todavía suele propiciarse entre los términos video y televisión, procede definir a ésta como la transmisión a distancia de imágenes y sonidos de manera simultánea; por extensión, el término se emplea para nombrar al aparato que recibe dichas señales (cuya denominación adecuada sería televisor) y que también es utilizado como terminal receptiva para el video.<sup>3</sup>

Para concluir esta breve sección, es necesario tomar en cuenta que en nuestro entorno la palabra video tiene varias connotaciones; puede ser:

→ (Por adopción en el argot televisivo) la señal electrónica de los elementos que constituyen la imagen: color, luminosidad, etcétera.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> RATZKE, Dietrich. *Manual de los nuevos medios. El impacto de las tecnologías en la comunicación del futuro*. p. 193.

<sup>2</sup> MARTÍNEZ ABADÍA, José. *Introducción a la tecnología audiovisual*. p. 44.

<sup>3</sup> DI CASTRO, Andrea. "Notas sobre el desarrollo del video", en *Las imágenes de la palabra (y otros asuntos)*. p. 88.

<sup>4</sup> VIDRIO, Martha y Aristeo Macías. *Diccionario de video*. p. 93.

- Una cinta o videocasete que contiene imágenes y sonidos videograbados originalmente, o bien transferidos a video desde otro soporte.
- “Un nuevo género expresivo contemporáneo... que utiliza la captura del espacio-tiempo como parte esencial de su lenguaje...”<sup>5</sup>

Como quiera que sea, la palabra video debe remitirnos a una tecnología y medio de información independiente de la televisión y el cine, con los cuales mantiene vínculos histórico-sociales, pero con características técnicas y expresivas propias, según veremos en los próximos apartados.

## 1.2. Historia del video como tecnología audiovisual

### 1.2.1. Antecedentes

Como tecnología audiovisual, el video es una vertiente de la evolución tecnológica que el hombre ha impulsado en su obsesión por captar, reproducir y comunicar todo cuanto ve y escucha. En ese sentido, su historia está ligada directa o indirectamente al cine, la televisión y la radio, medios masivos de comunicación que impactaron por completo la cultura y percepción del ser humano en el tránsito del siglo XIX al XX.

Desde las primeras décadas del siglo XIX se realizaron innumerables intentos de captar, reproducir y transmitir imágenes y sonidos mediante procesos técnicos. Producto de la experimentación incansable de aquella época, la fotografía surgió hacia los años treinta, al perfeccionarse las técnicas de fijación de imágenes mediante procesos químicos; también apareció el telégrafo, en 1844, con lo cual se inició la comunicación a distancia, y en cuyo afán le seguiría más tarde el teléfono.

A partir de entonces, las innovaciones técnicas se desencadenaron rápidamente a la par del conocimiento científico, en particular de la aplicación de ciertos principios. Uno de ellos, formulado en 1829 por Joseph Plateau, fue el de la *persistencia de la visión*, que hace posible la ilusión de movimiento ante la rápida sucesión de imágenes

---

<sup>5</sup> DI CASTRO, Andrea. *Op. cit.* p. 88.

fijas e independientes; este principio resultaría fundamental para el cinematógrafo que, tras largos años de experimentación y contribuciones de diversos estudiosos, fue patentado finalmente en Francia por los hermanos Lumière, en 1895.<sup>6</sup>

El cine mudo fue la primera gran tecnología de reproducción de imágenes en movimiento y, como tal, uno de los primeros medios de comunicación de masas. Desde luego, su aparición fue posible gracias al perfeccionamiento de la técnica fotográfica, que para entonces había incorporado una película de celuloide perfectamente flexible, facilitando el mecanismo de tomas ininterrumpidas.<sup>7</sup>

Por otra parte, la *persistencia de la visión* también sería el fundamento fisiológico para la televisión, cuyas primeras transmisiones se realizaron ya entrado el siglo XX, pero cuya incipiente etapa de experimentación data de 1843. Según Joaquim Dols, en ese año Alexander Bain realizó el primer experimento de transmisión a distancia de imágenes fijas, "empleando un péndulo para su análisis". Éste y otros intentos similares formaron parte de la experimentación televisiva por medios mecánicos (más parecida a la telegrafía que a la televisión actual).<sup>8</sup> Más tarde, cuando en 1887 Hertz probó las características de las ondas electromagnéticas y su capacidad para propagarse por el espacio, se fundaron los principios de la teletransmisión electrónica.

Efectivamente, el conocimiento de las ondas electromagnéticas —o hertzianas, como se les llamó— le permitió a Marconi perfeccionar en la última década del siglo la *telegrafía sin hilos*, invento contemporáneo al cinematógrafo y "base de todos los avances posteriores en el campo de las telecomunicaciones".<sup>9</sup>

Al respecto, la *telegrafía sin hilos* abrió paso a la transmisión de sonidos a grandes distancias o radiofonía, que se inició con el presente siglo. Cabe anotar que para entonces ya se había logrado el registro de sonidos, primero con el fonógrafo de Edison y luego con el gramófono de Berliner, aunque este último desplazó al invento de Edison pues resultó más fácil duplicar industrialmente discos que cilindros.

De esa manera, con la radiofonía y la incipiente industria discográfica, se habían creado las condiciones tecnológicas y de *audiencia* para el surgimiento del cine

<sup>6</sup> JEANNE, René y Charles Ford. *Historia ilustrada del cine*, vol. 1 El cine mudo (1895-1930). pp. 11-18.

<sup>7</sup> GONZÁLEZ CASANOVA, Manuel. "Los orígenes del cine", en *El cine*. p.17.

<sup>8</sup> DOLS, Joaquim. "Historia del audiovisual magnético televisivo", en *En torno al video*. pp. 35-37.

<sup>9</sup> MARTÍNEZ ABADÍA, José. *Op. cit.* p.15.

sonoro, en 1927. Al conjugarse el filme con las técnicas de registro y amplificación del sonido se logró, por primera vez, almacenar y reproducir imagen y sonido al mismo tiempo, aspiración de empresarios e inventores casi desde los inicios del cine, treinta años antes.<sup>10</sup> Así, el cine sonoro fue el precursor de los medios audiovisuales, caracterizado por su origen y proceso técnico como un medio químico-fotográfico.

Ahora bien, la radiofonía también influyó para que en la segunda década de este siglo la experimentación televisiva se alejara de la transmisión por medios mecánicos y se encaminara definitivamente a la emisión electrónica. En 1923 se dio un gran paso cuando Zworykin inventó el iconoscopio, un tubo electrónico capaz de captar una imagen y analizarla a la velocidad de la luz; este invento sería perfeccionado en 1933 dando lugar a la televisión electrónica y, con ello, a la industria televisiva en Estados Unidos, Gran Bretaña y Alemania, países que habían financiado la investigación en este terreno al vislumbrar los enormes alcances dentro de la comunicación de masas.

Es precisamente en la etapa de surgimiento de la televisión como medio electrónico donde se sitúa el origen del video en cuanto tecnología audiovisual. Dicha tecnología surgió, según veremos en el siguiente apartado, ante la necesidad de almacenar y conservar la señal televisiva, aunque muy pronto se perfiló como un medio independiente con características y recursos propios.

### 1.2.2. Origen y desarrollo del video

Los antecedentes directos de la tecnología del video son aquellos intentos que involucran procesos electromagnéticos en el registro de imágenes y sonidos. Curiosamente, primero se avanzó en el registro sonoro y esto facilitó el surgimiento del video dentro del contexto de la televisión.

Desde la etapa de experimentación de los sistemas televisivos se dieron los primeros intentos o ideas de conservar la imagen transmitida durante las emisiones, es decir, de lo que en un futuro sería la videograbación. Tempranamente, M. Stille propuso, en 1911, "el almacenamiento de las imágenes televisivas en un alambre

---

<sup>10</sup> PÉREZ TURRENT, Tomás. "La transición del cine silente al cine sonoro", en *El cine*. pp. 21-22.

de acero”,<sup>11</sup> y es muy probable que apoyara su idea en el telegráfico que Valdemar Poulsen patentó, en 1898, para el registro de sonidos en un cilindro de acero por impulsos electromagnéticos. Dicho aparato sólo permitía la grabación de palabras (no de música) y carecía de amplificación, por lo que quedó recluido en la oficina como máquina de dictado y se utilizó sólo con fines militares.<sup>12</sup>

De ese primer intento al magnetófono propiamente dicho, que incorporó a la cinta magnética en el registro de sonidos, pasaría mucho tiempo. De hecho, la cinta de plástico recubierta con óxido de hierro no se perfeccionaría sino hasta la década de los treinta, en Alemania, y su adopción por parte de las radiodifusoras se haría un poco más tarde.<sup>13</sup>

Mientras tanto, hacia 1925 la imagen televisiva aún era débil y oscura, lo que motivó la experimentación de varias técnicas para dar fuerza y brillo a la imagen, así como una creciente necesidad de retenerla para su manipulación. En este contexto surgió el *videotape* (cinta de video) y se vislumbró también el videodisco.

Al respecto, Ratzke señala que “la primera grabación de imágenes sobre cinta magnética se atribuye a Boris Rtcheoulouff”,<sup>14</sup> el 4 de enero de 1927. Este sistema, sin embargo, resultó técnicamente insuficiente y no se empleó sino muchos años después, una vez perfeccionado.

También en 1927 se registró un antecedente del videodisco, cuando J.L. Baird “...consiguió almacenar señales visuales sobre un disco, las cuales podían ser leídas a una velocidad de 78 revoluciones por minuto, al igual que los discos musicales de entonces...”;<sup>15</sup> sin embargo, el invento no prosperó por su baja definición y mala aceptación en el mercado. Otro intento por conservar la imagen de televisión lo realizó G. Schubert en 1932, al registrar filmicamente las emisiones televisivas, aunque sin aportar una solución verdadera a la fugacidad de la emisión, debido a lo complicado y burdo que resultaba el procedimiento.

<sup>11</sup> DOLS, Joaquim. *Op. cit.* p. 43.

<sup>12</sup> ARMES, Roy. *On video.* p. 75.

<sup>13</sup> *Ibidem.*

<sup>14</sup> RATZKE, Dietrich. *Op. cit.* 194

<sup>15</sup> *Ibid.* p. 205.

Más tarde, después de la Segunda Guerra Mundial, el *videotape* se afianzó como la mejor opción para el fin que se buscaba; de hecho, el avance logrado durante la guerra en el registro de sonidos facilitó posteriormente la reproducción de imágenes aplicando los mismos principios. De esa manera, en la década de los cincuenta, la empresa estadounidense Ampex (pionera de la cinta de audio) fabricó el primer aparato capaz de grabar y reproducir imágenes en blanco y negro sobre una cinta magnética.

Ese primer magnetoscopio o *video tape recorder* (VTR) utilizaba cinta de 2 pulgadas en carrete abierto y fue lanzado al mercado durante una convención de la *Columbia Broadcasting System* en Chicago. Algunas fuentes sitúan dicho evento en el año de 1952 y otras en 1956,<sup>16</sup> el caso es que este hecho marcó el nacimiento de una nueva tecnología audiovisual, con procedimientos y soportes magnéticos.

Es interesante notar que ya en esta etapa de innovaciones tecnológicas, los nombres propios de investigadores, científicos y aficionados habían sido desplazados por las firmas de las grandes empresas productoras de material audiovisual, en decidida competencia por el mercado naciente.

Al principio, el magnetoscopio de la Ampex tenía una tecnología rudimentaria: no permitía congelar la imagen, su sistema de lectura era muy complicado, así como excesivo el peso y tamaño del equipo. Esto limitó su uso en el campo profesional, básicamente en el de la televisión, como simple medio para almacenar y retransmitir programas.

Sin embargo, la investigación continuó hacia el diseño de equipos más ligeros y económicos; en tanto, se iniciaba la experimentación de la Tv. a color, la expansión de la televisión por cable y, ya en los sesenta, la transmisión vía satélite con motivo de la exploración espacial.

En 1965, la empresa japonesa Sony comercializó su primera videograbadora en blanco y negro de ½ pulgada. Asimismo, preparó el terreno para el primer equipo portátil (también en blanco y negro y de ½ pulgada); este hecho permitió que el video se independizara de la televisión, ya que abrió todo un espectro de uso y aplicaciones.

---

<sup>16</sup> VER: ARMES, DOLS, MARTÍNEZ ABADÍA Y RATZKE.

Al respecto, Eugeni Bonet señala que el equipo portátil comenzó a utilizarse “con fines militares y también en la aventura espacial”,<sup>17</sup> mediante el circuito cerrado de televisión que se desarrolló desde los años cuarenta. Gracias a este sistema también pudo utilizarse en escuelas, empresas y establecimientos públicos, básicamente con fines de vigilancia y control.

Empero, las posibilidades de aprovechamiento del video eran mucho más amplias, incluso como medio de expresión artística. Esto lo prueba el hecho de que, aun antes de comercializarse formalmente el equipo portátil de la Sony, el artista de origen coreano Nam Jun Paik comenzó a utilizarlo en las primeras expresiones de lo que más tarde sería el *videoarte*.

Asimismo, el video mostró su utilidad como medio de registro documental cuando, en el verano de 1968, el cineasta Jean Luc Godard recurrió a él para grabar la revuelta estudiantil y proyectar las cintas en una librería de París. Poco tiempo después surgieron en Estados Unidos “los primeros grupos de video sociológico”.<sup>18</sup> Paralelamente, se abrieron las primeras galerías especializadas en videoarte y el video comenzó a interactuar con otros medios audiovisuales, como el cine experimental. Incluso, se vislumbró el impacto del video sobre el propio medio televisivo, pues surgieron iniciativas para experimentar en video y “fomentar la creatividad artística en televisión...”.<sup>19</sup>

Para 1969, el *portapack* de la Sony ya estaba en el mercado y se promocionaba entre artistas y público aficionado; aparecía, además, el primer magnetoscopio en color, producido por la Ampex. Otra novedad de aquella época fue el videosintetizador, el cual surgió de entre los artistas que experimentaban con el medio; este aparato, análogo al sintetizador de sonido, amplió enormemente las posibilidades expresivas del video al permitir mayor manipulación y generación de imágenes.

En síntesis, emergió un nuevo medio de comunicación originado en el ambiente televisivo y capaz de ser transmitido a través de éste pero, en definitiva, ajeno a cualquier sistema de televisión.

<sup>17</sup> BONET, Eugeni. “Alter-video”, en *En torno al video*. p.111.

<sup>18</sup> DOLS, Joaquim. *Op. cit.* p. 80.

<sup>19</sup> *Ibid.* p. 78.

Fue en la década de los setenta cuando el nuevo medio tomó su lugar: se hizo presente en los festivales de arte de todo el mundo; surgieron las primeras publicaciones especializadas; se crearon las primeras videotecas, y se abrieron nuevos espacios para el desarrollo, la difusión e, incluso, la comercialización del nuevo medio de expresión, sobre todo en Estados Unidos y Francia.

Por otra parte, se definieron las pautas para el futuro desarrollo tecnológico e industrial del video. En el medio profesional y semiprofesional, el primitivo formato de 2 pulgadas sería desplazado por los de una pulgada y  $\frac{3}{4}$  de pulgada (este último representado por el modelo *U-matic*, de Sony). En tanto, para el consumo doméstico entró en escena el videocasete de producción estándar y, con él, la encarnizada competencia entre firmas por un mercado que exigiría simplificar cada vez más la técnica y el manejo de los equipos.

La empresa holandesa Philips (que en 1963 había lanzado el casete de audio) fue la primera en sacar su modelo de *video cassette recorder* (VCR), con el que se propuso reducir la velocidad de la cinta y aumentar el tiempo de grabación; sin embargo, pronto fue desplazado por el estándar *Betamax* de la Sony, que hizo lo propio ofreciendo una hora de grabación, menor costo y mayor simplificación. Esto no fue suficiente ante el *Video Home System* (VHS), de la *Japanese Victor Corporation* (JVC), el cual amplió hasta 4 horas el tiempo de grabación. Frente a los consorcios japoneses la Philips atacó de nuevo, se unió con la empresa Grundig y dieron a conocer el Video-2000, con un sistema reversible que aumentó la duración a 8 horas.

Por otro lado, ya en los años ochenta, "...gracias a la progresiva miniaturización de los componentes...",<sup>20</sup> fue posible integrar el casete en el propio cuerpo de la pequeña cámara, poniendo literalmente *en manos* de cualquiera "la filmación en video".<sup>21</sup> En este terreno, Sony y JVC sacaron simultáneamente sus sistemas, el primero con video-8 (de  $\frac{1}{4}$  de pulgada) y el segundo con su VHS-C (compacto). De toda esta batalla con los formatos de casete, el saldo de los últimos años ha sido la extinción de los sistemas Beta y Video-2000, así como la supervivencia del VHS, VHS-C y video-8.

---

<sup>20</sup> KÄMMER, Bernhard. *Teoría y práctica del video*. p.15.

<sup>21</sup> *Ibidem*.

El área profesional también fue monopolizada por las corporaciones japonesas: Sony perfeccionó su sistema de  $\frac{3}{4}$  de pulgada y lanzó el modelo *U-matic H* (posteriormente, el *U-matic SP* con cinta magnética de metal que mejora la grabación en audio y video). Asimismo, presentó el *Betacam*, con cámara y grabadora integradas, y el *Betacam SP*, también con cinta metálica. En tanto, JVC introdujo el sistema M-III, parecido al *Betacam* pero en formato Súper VHS (S-VHS), con cinta metálica.

Como se ve, la competencia por el mercado y la consiguiente incompatibilidad entre sistemas abarcó tanto a videocasetes como a cámaras, accesorios y demás aditamentos. Incluso va más allá, si se consideran los diferentes sistemas de televisión en color que condicionan actualmente la utilización de tal o cual sistema de video.<sup>22</sup>

Así, el desarrollo tecnológico del video ha estado condicionado por la competencia comercial y en ella se insertan los avances más recientes, tema a tratar al final de este capítulo para tener cierta perspectiva sobre la tendencia y ubicación del video en la transformación informática de las postrimerías del siglo XX.

### 1.3. Impacto del video en el espacio audiovisual

#### 1.3.1. Posibilidades y alcances

Como pudo apreciarse en líneas anteriores, el video no es un fenómeno aislado, sino el eslabón final de una complicada cadena de adelantos tecnológicos hacia la reproducción sincronizada de imágenes y sonidos. Al igual que los medios que le antecedieron, el video trajo consigo aspectos inesperados para la sociedad en la cual surgió y, al mismo tiempo, algunas de las principales características de esta sociedad encontraron reflejo en el nuevo medio. En ese sentido, el impacto del video no sólo se mide en términos comerciales, sino en relación con los cambios que incorporó en la interacción arte-entretenimiento-sociedad.

<sup>22</sup> Dichos sistemas se distribuyen de la siguiente manera: el NTSC (*National Television System Committee*) en E.U., Japón, Canadá y Latinoamérica; el PAL (*Phase Alternate Line*), de origen alemán, en toda Europa Occidental, excepto en Francia, y el SECAM (*Séquentiel Couleur avec Mémoire*), en Francia, Europa Oriental y algunos países del Medio Oriente.

Para entender dichos cambios es fundamental considerar la herencia de los primeros sistemas de reproducción. Se puede decir, por ejemplo, que la imagen videográfica heredó algo de la credibilidad ganada por la fotografía; que se aceptó como *real* el sonido del video porque los oídos humanos se habían acostumbrado desde hacía tiempo al sonido filtrado y *artificial* de los discos y la radio; más aún, que de su asociación con la Tv. el video adquirió un aire de inmediatez, de simultaneidad. Todos estos factores han determinado, indiscutiblemente, el modo en que ahora accedemos a las cintas de video.

No obstante, al inicio la cinta de plástico para la grabación de imágenes no pudo entrar en competencia directa con el deslumbrador adelanto tecnológico que había representado el celuloide filmico. De hecho, como observa Roy Armes, la cinta "...no fue lanzada con manifiestos ni programas de acción: ésta se arrastró por el mundo como un subproducto de la transmisión radiofónica y televisiva...".<sup>23</sup>

De hecho, la adopción del video como medio de producción de dramas y documentales televisivos fue bastante lenta, y es que su "...gran efectividad como medio de grabación... lo hizo pasar desapercibido. Es tan eficiente que se vuelve invisible (no hay manera de distinguir formalmente una emisión en vivo de una 'grabación en vivo' retransmitida)...".<sup>24</sup>

Sin embargo, poco a poco el video comenzó a notarse: cambió la apariencia y textura de las transmisiones televisivas con la repetición instantánea de las imágenes, las técnicas de edición y el titulado. Más allá de esas aportaciones técnicas, impactó absolutamente la relación del público con el medio televisivo. "Antes de la comercialización de los equipos de video portátiles... no existía una expresión que se opusiera a las imágenes que mostraba la televisión... [que] representaba un valor 'absoluto'... en la pequeña pantalla... [el video, en cambio, dio] al espectador otra manera de ver el mundo...".<sup>25</sup>

Por otro lado, el video también impactó al filme, que hasta entonces había mantenido una estable jerarquía de formatos: el de 35 mm para largometrajes y grandes realizaciones; el de 16 mm para televisión, documentales y producciones

---

<sup>23</sup> ARMES, Roy. [Traducción del inglés] *Op. cit.* p. 110.

<sup>24</sup> *Ibid.* p.85.

<sup>25</sup> DI CASTRO, Andrea. *Op. cit.* p 95.

independientes, y el de 8 mm o Super 8 para las filmaciones domésticas (películas caseras). El video desarticuló este cuadro cuando su formato de ½ pulgada pudo utilizarse tanto para las producciones profesionales como para las domésticas, rompiendo la distinción jerárquica que había entre uno y otro ámbito. Armes compara tal incorporación de accesibilidad con el gran salto entre la más sofisticada fotografía de estudio y la foto instantánea, al alcance de cualquiera.<sup>26</sup>

Así, con su enorme facilidad de manejo, la cámara de video desplazó por completo al equipo filmico de Super 8 para la producción casera, y actualmente "...está presente en la vida cotidiana con espontaneidad... y con una calidad sorprendente. Los propietarios de estos aparatos tienen en sus manos un medio expresivo con alcances incalculables: con él pueden representar sus sueños... relatar la cotidianeidad o simplemente explorar el universo de las imágenes en movimiento..."<sup>27</sup>

Pero frente al cine, el impacto del video fue más lejos y, desde mediados de los ochenta, se expresó en una declinación de ciertos sectores de la industria cinematográfica. De hecho, con la venta y renta de largometrajes transferidos a video, descendió drásticamente la asistencia a la sala de cine. Si bien, esto ha permitido la recomercialización de filmes viejos y contemporáneos a través del multimillonario negocio de los videoclubes<sup>28</sup> y de la consiguiente piratería (la cual reporta sólo pérdidas relativas para la industria, si consideramos que dicha práctica estimula el consumo masivo de cintas vírgenes y de aparatos caseros).

Esa tendencia en los medios audiovisuales refleja cambios en la industria del entretenimiento que tienden a concentrar las ganancias dentro del mercado doméstico, determinado no sólo por las innovaciones tecnológicas, sino por las formas de organización social, familiar y del tiempo libre. En ese sentido, el video, junto con la cinta de audio, ha desplazado a los primeros sistemas de registro de imágenes y sonidos, principalmente por las ventajas de acceso y control que ofrece.

<sup>26</sup> ARMES, Roy. *Op. cit.* p. 83.

<sup>27</sup> DI CASTRO, Andrea. *Op. cit.* p. 95.

<sup>28</sup> Según el *International Television and Video Almanaque 1996*, en el año de 1994 se generaron en E.U. ganancias por 20 billones de dólares por la venta y renta de videos, operaciones en las que se movilizó un total de 5.180 billones de unidades (videocasets).

El video le dio independencia al espectador para elegir libremente lo que ve: puede combinar programas y verlos en el momento que lo desee; no está sujeto a la programación rígida que impone la televisión ni a la sucesión temporal que exige el cine.

Además, el usuario de un video tiene más libertad de movimiento y adapta "...la reproducción de las emisiones a su propio esquema temporal",<sup>29</sup> gracias al equipamiento de la grabadora casera que permite: el avance y retroceso rápido para funciones de búsqueda, el congelamiento de imagen, la reproducción lenta, el control remoto, etcétera.

En cuanto a tecnología, es viable la interacción entre video, televisión y cine: un filme puede ser transferido a cinta de video y viceversa; la televisión puede transmitir lo mismo emisiones en vivo que material filmado o en video tape, y el video, en particular, es capaz de reproducir perfectamente imágenes televisivas, fotográficas, cinematográficas, etc. Sin embargo, en última instancia, se trata de tecnologías muy diferentes.

El video y la televisión, por ejemplo, sólo tienen en común el hecho de que ambos trabajan con base en "la conversión de ondas en señales electromagnéticas..."<sup>30</sup> y que comparten la pequeña pantalla electrónica del televisor; por lo demás, son tan distintos que el video permite almacenar, conservar y, sobre todo, manipular la imagen, lo que no sucede con la televisión, que sólo ofrece su captación y transmisión.

Respecto al cine, además de las diferencias elementales de soportes físico y procedimientos técnicos, existen otras características que lo distinguen claramente del video. Una de ellas es el costo de los materiales, que en el cine es muy elevado y en el video más accesible, además de que la cinta magnética puede ser reutilizada sin deterioro significativo hasta cincuenta veces; no ocurre lo mismo con la película cinematográfica, pues ésta no se recupera una vez expuesta.<sup>31</sup>

---

<sup>29</sup> RATZKE, Dietrich. *Op. cit.* p. 193.

<sup>30</sup> FERRÉS, Joan y Antonio R. Bartolomé. Citado por Emilio Ávila Jiménez [et. al.] en *El video en México*. p. 32.

<sup>31</sup> *Ibidem*.

Otra ventaja del video es que permite la visualización inmediata de las tomas. Esto, además de reducir los costos de producción, favorece la independencia del realizador, quien puede efectuar personalmente el trabajo de post-producción (edición, efectos, titulación, etc.), a diferencia de lo que sucede en el cine, donde el director del filme queda totalmente desvinculado del complicado y costoso trabajo de laboratorio (revelado y montaje).

Sin embargo, la imagen videográfica también presenta desventajas, ya que no es tan nítida como la imagen filmica y se deteriora sensiblemente con el tiempo. Según Ferrés y Bartolomé, la vida de la imagen fotoquímica se estima en 400 años; en cambio, una cinta profesional de video —en condiciones adecuadas de uso y almacenamiento— puede durar hasta 20 años, en tanto que para el videocasete casero la duración no excede de los 10 años.<sup>32</sup>

Por esas razones, en algunos terrenos más que hablar del desplazamiento de una tecnología por otra podemos referir cierta complementación: se suele filmar en celuloide —con un procedimiento y lenguaje filmico— pero se transfiere a video para editar, con lo cual se simplifica la post-producción y se mantiene un registro más definido. Este procedimiento ha dado lugar a lo que se conoce como *video home*, cuya distribución se limita al ámbito de los videoclubes. En la producción para las salas de cine siguen dominando el filme de 35 y 70 mm.

Por otro lado, el video ha desarrollado su propio lenguaje gracias a una serie de recursos particulares del medio, como la producción simultánea de imágenes mezcladas o superpuestas, los recuadros, la generación de texto sobre la imagen, los efectos electrónicos, etc. Esto lo hace un medio tan efectivo en el registro e interpretación de la realidad, como expresivo al incursionar en el terreno de la ficción y la fantasía.

Los principales géneros que ha abordado el video son el documental, como un medio informativo de aproximación a la realidad, al conocimiento, etc.; la ficción, para la narración de historias; el videoarte (experimental expresivo), y el video clip.

<sup>32</sup> Ver: FERRÉS y DI CASTRO. *Op. cit.* pp. 33 y 96, respectivamente.

Gracias a lo anterior, el video se ha constituido en la fuente de mayor creatividad en el campo de los audiovisuales. Si bien las industrias filmica y televisiva utilizan el video sobre todo con fines de información y entretenimiento, en el sector no corporativo (artistas y grupos independientes) el video se ha desarrollado como un “flexible y efectivo medio de información, promoción y entrenamiento... [asimismo, se le han dado] aplicaciones tanto en el área social como en el trabajo comunitario...”.<sup>33</sup>

La versatilidad del video se manifiesta en su polaridad de usos y aplicaciones: es un buen recurso para los grandes negocios al mismo tiempo que registro cultural; instrumento útil para la investigación científica y la enseñanza, a la vez que expresión de las nuevas tendencias del entretenimiento; en fin, es un medio tan adecuado para la experimentación artística como para la generación de dinámicas sociales.

En cuanto al papel del video en la enseñanza y la divulgación del conocimiento se puntualizará más adelante, por tratarse de un aspecto fundamental para el presente trabajo. Por lo pronto, no podemos concluir este apartado sin considerar el desarrollo ulterior del video y su ubicación en la llamada era de la información.

### 1.3.2. El video en la era digital

Para Hamelink, la “era de la información” es una etapa sucesora de la “clásica” revolución industrial que introdujo la mecanización y posterior automatización en los procesos productivos. Al igual que esas primeras etapas, la actual fase de “informatización” está impactando enormemente las herramientas sociales y el estilo de vida. En este panorama, el factor fundamental y recurso básico es la información como “...infraestructura primaria de toda la producción industrial y la distribución de bienes y servicios”.<sup>34</sup>

Una de las principales características de dicha infraestructura de información es el cambio en la transmisión de mensajes; esto implica el paso de la señal análoga

---

<sup>33</sup> ARMES, Roy. [Traducción del inglés] *Op. cit.* p. 86.

<sup>34</sup> HAMELINK, Cees. “Informatización: hacia una cultura binaria”, en *Nuevas tecnologías de comunicación*. pp. 16-17.

(cuya semejanza con lo que representa la condiciona y restringe) a la señal digital o corriente de dígitos binarios (que, en sentido estricto, nada tiene que ver con aquello que representa); gracias a esta independencia es posible "...transmitir volúmenes ilimitados de mensajes con una confiabilidad sin precedentes y a tan alta velocidad que el concepto de distancia pierde su significado...".<sup>35</sup>

De los anteriores conceptos se desprende el término *nuevas tecnologías de información* que engloba, según Ratzke, a todos los procedimientos y medios que permiten nuevas formas para captar, procesar, transmitir, almacenar y recuperar información a manera de textos, sonidos o imágenes.<sup>36</sup>

Pero las nuevas tecnologías no son *nuevas* en un sentido estricto; de hecho, todos sus componentes existen desde hace bastante tiempo en cuanto al diseño básico. Sin embargo, han incorporado la innovación al integrar técnicas que antes estaban aisladas, generando, en las últimas dos décadas del siglo XX, la comunicación vía satélite o por cable, las imágenes electrónicas de alta definición, la telefonía celular y otros productos de la interrelación entre informática y comunicación.

Bajo ese criterio, el video es una nueva tecnología de información, toda vez que incorporaciones y derivaciones de nueva aparición lo han modificado en forma inherente. Por ejemplo, el *video digital*, como producto de la combinación de la tecnología del video con la computadora, permite "...almacenar grandes cantidades de imágenes en movimiento accesibles instantáneamente, en discos opto-magnéticos, manejados a través de la computadora. La imagen se convierte en información, pero no en información en cuanto a su contenido y significado, sino en información binaria (0-1) para ser manejada por una computadora".<sup>37</sup>

En el video digital la imagen puede ser manipulada no sólo en color y líneas, sino en volumen, simetría, movimiento de rotación, dobléz y un sinfín de posibilidades

<sup>35</sup> *Ibid.* p. 24.

<sup>36</sup> RATZKE, Dietrich. *Op. cit.* p. 11.

<sup>37</sup> DI CASTRO, Andrea. *Op. cit.* p. 97.

impensables con los equipos tradicionales. Otra innovación es la edición no-lineal, que ha desplazado al anterior copiado y ensamblaje de las tomas una por una de principio a fin; ahora las tomas se almacenan en la computadora, se visualizan y localizan al instante y se organizan o modifican en cuestión de segundos en lo referente a secuencias, duración y planos.

Para el consumo doméstico la tecnología digital ha hecho posible la alta definición en el video: cámaras, videograbadoras y pantallas amplias de alta resolución que superan las fronteras entre los diferentes sistemas de video y de televisión en color, ofreciendo sonido estereofónico y una imagen más cercana a la nitidez y brillantez de la imagen filmica (aunque sin lograr alcanzarla aún, vislumbran la posibilidad de proyectar en la pantalla de cine obras videográficas copiadas en 35 mm).

Todas esas innovaciones muestran que los medios audiovisuales han pasado, junto con la sociedad, de una tecnología mecánica a una tecnología electrónica (modificándose en esta aventura la relación del individuo con la realidad).

Del lado de los sistemas mecánicos, el ejemplo por excelencia es el cine, que combina una precisa y complicada ingeniería mecánica con un vínculo inmediato y evidente con la realidad. En el lado opuesto estarían las novedosas imágenes virtuales o de síntesis, que se generan en milésimas de segundo porque no involucran partes mecánicas. Y es que, si los anteriores medios de registro de imágenes (fotografía, cine, video) parten de una realidad a reproducir, las imágenes de síntesis parten de mera información abstracta, de un lenguaje informático, para simular la realidad tan efectiva y "virtualmente" que logran engañar al ojo humano.

Ahora bien, la importancia del video en este contexto es que se ubica justo en la frontera entre uno y otro campo: una videocasetera es al mismo tiempo un aparato mecánico y un procesador de información (imágenes y sonidos); por otra parte, si bien el actual trabajo de post-producción en video es una actividad conceptual más parecida a la operación de una computadora que a la manipulación mecánica de un celuloide, la *filmación* de video se mantiene —todavía— como una actividad de

intervención real en todos los ámbitos de la vida, desde el público hasta el privado. Por último, es un medio que no ofrece una simple copia de los objetos que registra, sino una interpretación y revitalización de los mismos.

De ese modo, el video está vigente en la era digital, cubriendo necesidades informativas y de entretenimiento, y aportando desde su propio dominio nuevos caminos a la integración imagen-sonido, así como a la representación del espacio y del tiempo.

## **2. EL VIDEO EN EL ESPACIO DOCUMENTAL**

## 2. EL VIDEO EN EL ESPACIO DOCUMENTAL

Una vez descrito el video en su contexto general, es necesario ubicarlo en el área de interés del presente trabajo, en la cual se destaca el carácter del video como documento y soporte de información. Para ello, conviene analizar previamente las posibilidades de este medio dentro de la enseñanza y la divulgación, aspectos sustanciales para el presente capítulo.

### 2.1. El video en la investigación, enseñanza y divulgación

Una reflexión de Armes acerca de la producción audiovisual en general, hace notar el ensalzamiento que tradicionalmente se le ha dado al trabajo de ficción en menoscabo del quehacer documental. Refiriéndose al cine, con su toque de magia muy cercana al sueño, comenta que:

...el largometraje de ficción, considerado comúnmente como el sistema clave en la producción de significados y placer, es en muchos sentidos atípico [o *sui géneris*] dentro de los sistemas audiovisuales. Las razones de esta falsa impresión están en el desarrollo del cine como un entretenimiento teatral, que le da esa característica particular ausente en los sistemas diseñados para el consumo doméstico... [En ese sentido,] el trabajo documental, que la mayoría de los teóricos del cine han juzgado marginal, puede ser visto como mucho más típico y revelador de la producción audiovisual en su conjunto.<sup>38</sup>

Precisando, tanto el video como el cine ofrecen imágenes en continuo movimiento que son esencialmente narrativas y una fuente potencial de conocimiento. Sin embargo, la diferencia radica en la forma como se presentan al espectador y en las dimensiones en que se desarrollan. Tenemos, por un lado, que el cine transcurre a oscuras, en proporciones gigantescas comparadas con la realidad; en tanto, el video se mueve generalmente al nivel de la proporción y actividad humanas, de ahí

<sup>38</sup> ARMES, Roy. [Traducción del inglés] *Op. cit.* p. 93.

que no pueda competir con el cine respecto al poderoso impacto que representa la proyección fílmica, pero sí en la pantalla televisiva, donde aparentemente se diluyen las diferencias entre el material filmado y el videograbado.

Por otra parte, debido a su naturaleza y condiciones de proyección, la imagen fílmica tiende a hacerse inaccesible para el espectador. En cambio, frente a la imagen del video el espectador está siempre consciente de la posibilidad de manipularla, incluso de anularla; ante ella ejerce su voluntad, selección y crítica permanentes (este rasgo también distingue al video de la televisión).

Así, el potencial narrativo del video combinado con su facilidad de manejo (y su capacidad para adaptarse como medio masivo, grupal o privado) provee un instrumento particularmente útil en situaciones donde lo que se espera no es un producto (distracción, consumo, etc.), sino un proceso, una dinámica. De ahí sus posibilidades en la comunicación científica, enseñanza y divulgación.

Desde luego, en el terreno de la investigación científica el precursor del video como técnica de registro fue el cine, que en sus orígenes estuvo muy ligado a la necesidad de indagar la fisiología del movimiento de los seres vivos. De hecho, tanto la cinematografía como la videograbación son instrumentos útiles para analizar fenómenos vinculados con el movimiento: un comportamiento en particular, la transformación de la materia o cualquier otro cambio que se desarrolle en tiempo y espacio determinados.

En los últimos años, ambas tecnologías se han combinado con técnicas nuevas de elaboración y transmisión de imágenes (como la fibra óptica y la heliografía) que ofrecen la posibilidad de alterar el tiempo en que transcurren los fenómenos a fin de estudiarlos suficientemente; penetrar a lugares inaccesibles (el fondo del mar, el cuerpo humano, etc.); amplificar fenómenos microscópicos; conservar el registro y visualizar infinidad de veces eventos rarísimos o irrepetibles en la naturaleza, y captar fenómenos que antes era imposible observar con los recursos de que se disponía.<sup>39</sup>

Pero la utilidad del video en la investigación no se limita a las ciencias experimentales y exactas, también es útil para indagar fenómenos de las ciencias humanas, como cuestiones etnográficas, antropológicas, socioculturales, urbanísticas, ecológicas y en

---

<sup>39</sup> TOSI, Virgilio. *El lenguaje de las imágenes en movimiento*. p. 29.

prácticamente todos los terrenos del conocimiento, cuyo registro no se agota en sí mismo, sino que se convierte en información y punto de partida para nuevos estudios.

Por otra parte, junto con otras herramientas de información, el video se ha incorporado al ámbito educativo diversificando las fuentes del conocimiento y contribuyendo a formar una visión más plural del mundo. Gracias a su miniaturización, uso portátil y automatización, las nuevas herramientas permiten un manejo más directo de los medios, así como mayor comprensión del lenguaje escrito y audiovisual.<sup>40</sup>

Iriarte y Orsini sugieren que, entre los medios masivos de comunicación, el video es el más apropiado para la función didáctica, ya que permite presentar objetivos, motivaciones, dinámicas, foros de debate y socio dramas, así como sintetizar visual y auditivamente mucha información en poco tiempo.<sup>41</sup> Mediante el video es posible mostrar situaciones inaccesibles en tiempo y espacio o inobservables a simple vista, aspectos problemáticos del mundo externo y otros fenómenos donde el elemento dinámico es fundamental.

Para entender el potencial del video como auxiliar en la enseñanza, es necesario considerar el papel que en la percepción juega cada uno de nuestros sentidos y cómo retenemos la información ante los medios audiovisuales:

Sentido	Porcentaje
Vista	83%
Oído	11%
Olfato	3.5%
Tacto	1.5%
Gusto	1.0%

<sup>40</sup> GÓMEZ MONT, Carmen. "La educación y las nuevas tecnologías de información", en Raúl Fuentes Navarro [comp.], *La investigación de la comunicación en México. Sistematización documental 1984-1994*. p. 179.

<sup>41</sup> IRIARTE, Gregorio y Marta Orsini. *Conciencia crítica y medios de comunicación*. p. 153.

Tipo de medio utilizado	Retención 3 hrs. después	Retención 3 días después
Audiovisual	85%	65%
Visual	72%	20%
Audio	70%	10%

[FUENTE: SONY]<sup>42</sup>

Observando los datos anteriores, no es de extrañar la afirmación de Enrico Fulchignoni en el sentido de que la imagen "...constituye una etapa obligada en la vía del conocimiento... una intermediación necesaria, tanto, que... el alumno no reconoce más que las cosas cuya imagen ya ha visto...".<sup>43</sup>

Sin embargo, en el caso particular del video con fines de enseñanza todavía existen reservas; ha tenido "...muchas altas y bajas; ha logrado grandes resultados pero también ha provocado muchas desilusiones...", pues con mucha frecuencia se le utiliza en forma circunstancial o simplemente ilustrativa. Esto pone de manifiesto una gran contradicción de nuestra época: los jóvenes "...viven inmersos en un mar de imágenes, mientras que en la escuela disponen de ellas escasamente y sin explicación o interpretación adecuada [sobre todo, de una manera unidireccional]".<sup>44</sup>

Para que la imagen como elemento didáctico deje de ser unidireccional —señala Tosi— debe integrarse "...indisolublemente al viejo canal expresivo de la palabra... Cuando la elaboración de imágenes (fijas y en movimiento) sea tan simple como la de la frase... los estudiantes podrán usarla y habrá entonces una verdadera dialéctica audiovisual...", como ocurre desde hace milenios con la relación verbal.<sup>45</sup>

<sup>42</sup> PINTADO, José Manuel, y Andrea di Castro. *Las imágenes de la palabra (y otros asuntos)*. p. 13.

<sup>43</sup> FULCHIGNONI, Enrico. *La imagen en la era cósmica*. p. 257.

<sup>44</sup> TOSI, Virgilio. *Op. cit.* p. 49.

<sup>45</sup> *Ibid.* p. 50.

De ahí la urgencia de que los docentes se capaciten no sólo en los aspectos técnicos, sino en la metodología de la imagen (Tosi habla de una *alfabetización* en el lenguaje de las imágenes en movimiento), a fin de evitar el desfase entre el recurso audiovisual y el contacto dialéctico con el maestro, así como la reducción del video educativo a la mera reproducción de "bustos parlantes" que neutralizan su eficacia didáctica.<sup>46</sup>

Finalmente, para concluir este apartado, es necesario señalar que el video también ofrece amplias posibilidades para la difusión de producciones especializadas en las diferentes áreas de la divulgación: ciencia, técnica, higiene, prevención sanitaria, planificación familiar, conservación del ambiente, problemas agrícolas e infinidad de asuntos que son de interés para vastos sectores de la sociedad. De esa manera, si nos remitimos a lo que se considera objetivos de la divulgación, el video permite:

- Poner a disposición del público en general descubrimientos que enriquecen la comprensión del mundo.
- Hacer partícipe a una mayoría en la búsqueda de alternativas a los problemas de la vida contemporánea.
- Lograr que la mayor cantidad de gente adopte una visión sin prejuicios de la naturaleza y de la sociedad, entre otros propósitos de trascendencia social.<sup>47</sup>

De acuerdo con sus objetivos, el video de divulgación se diferencia claramente del video educativo porque no pretende transmitir un mensaje didáctico propiamente dicho; sin embargo, puede apoyar la educación motivando el interés y la curiosidad del espectador y aprovechando, además, los resultados de la investigación científica para fomentar la concientización ante los problemas. De hecho, en muchos ambientes, por medio del video es posible crear espacios de diálogo y de debate: con frecuencia se dirige a un público específico que se concentra especialmente para observarlo y juzgarlo, por lo que el mensaje suele ser más directo y con un objetivo preciso.

<sup>46</sup> Sobre algunas iniciativas de alfabetización y formación pedagógica para los medios audiovisuales y su incorporación en los programas educativos realizadas en diversos países, véase APARICI, Roberto y Agustín García Matilla, *Imagen, video y educación*. pp. 137-141.

<sup>47</sup> TOUSSAINT, Florence (coord.). *Experiencias de la divulgación de tecnología y ciencia en México*. p. 19.

## 2.2. El video como documento y su impacto en las bibliotecas

Según se advierte en el apartado anterior, es indiscutible el uso de la videografía como apoyo en la investigación, enseñanza y divulgación, lo cual la sitúa inherentemente en el campo de la documentación. En este ámbito, la imagen tiende sobre todo a ofrecerse como documento; es decir, contiene en sí misma un mensaje que le da carácter de instrumento de análisis, descubrimiento y motivación.

Los documentos almacenan los mensajes que hacen expresos nuestros conocimientos sobre la realidad y, fijados en algún soporte —papel, película, cinta, etc.—, constituyen la memoria externa de individuos y sociedades.<sup>48</sup> En ese sentido, el documento videográfico, en tanto documento audiovisual, es uno de los “...testimonios más característicos de la revolución cultural y moral operada en el mundo contemporáneo por la tecnología...”.<sup>49</sup> Introduce un nuevo modo de investigar la realidad y un instrumento de exploración óptica que hace sencilla, como la lectura de un libro, la consulta de imágenes en movimiento.

Desde el momento en que el video se utiliza para documentar algo visualmente importante, se convierte en un *valor* que debe conservarse para ser reutilizado y difundido; por eso se ha incorporado completamente a la biblioteca (tradicional depositaria de los documentos que registran el conocimiento y la cultura del ser humano), a través de acervos o colecciones videográficas. En esta lógica, el video, junto con los documentos similares que han surgido antes y después de él, forma parte del gran impacto de las técnicas audiovisuales en la difusión del conocimiento, comparable sólo con la incursión de la imprenta de tipos móviles en el siglo XV.

El hecho de que las imágenes en movimiento constituyen documentos con propiedades únicas fue advertido desde 1898, otra vez con el cine como precursor: “...justamente dos años después de las primeras presentaciones públicas de la cinematografía... Boleslav Matuzewski, cinematógrafo polaco al servicio de Nicolás II de Rusia, publicó un manifiesto en París solicitando el establecimiento de una red mundial de archivos para adquirir y conservar el producto de esta nueva... fuente de la historia...”.<sup>50</sup>

<sup>48</sup> GARCÍA MARCO, Francisco. “Organización del conocimiento y desarrollo de colecciones”, en *Primer Seminario Internacional sobre Desarrollo de Colecciones*. Ma. del Carmen Negrete [coord.], p. 3.

<sup>49</sup> Fulchignoni, Enrico. *Op. cit.* p. 259.

<sup>50</sup> KULA, Sam. *La evolución de las imágenes en movimiento de los archivos*. p. 6.

Pese al entusiasmo inicial, "...la producción de imágenes en movimiento fue casi totalmente pasada por alto por los bibliotecarios, conservadores de museos y archiveros... [y] se calcula haberse perdido la mitad de las imágenes en movimiento producidas antes de 1930".<sup>51</sup>

Richard Fothergill señala que las colecciones de imágenes móviles emergieron lentamente en Estados Unidos, pero que, hacia 1922, once sistemas escolares habían establecido este tipo de colecciones y, en 1945, aproximadamente una docena de grandes bibliotecas públicas urbanas había organizado algún servicio de filme.<sup>52</sup> De hecho, la incorporación del filme en los servicios de biblioteca fue una condición indispensable para valorar al documento audiovisual en general.

Ya en la década de los setenta, coincidiendo con la aparición del video en el escenario, la *American Library Association*, junto con otros organismos, asumía que:

1. A las bibliotecas les conciernen todos los productos de la imaginación, el intelecto y el espíritu humano.
2. Todos los formatos formalizados de comunicación son de interés para las bibliotecas.
3. Los materiales y servicios audiovisuales deben tener igual peso, interés, familiaridad y soporte en la administración bibliotecaria que los materiales impresos.<sup>53</sup>

En esa misma década, según señalamos en el capítulo anterior, surgieron las videotecas como espacios para la difusión del video en diversos ámbitos profesionales, culturales y académicos. Entre las primeras colecciones videográficas en el mundo puede mencionarse la de la Biblioteca Pública de Nueva York; en ésta, al igual que en otras grandes bibliotecas, el video tuvo cabida en los espacios documentales que previamente había ganado el filme (en este caso en la *Donnel Film Library*).<sup>54</sup>

<sup>51</sup> *Ibid.* p. 7.

<sup>52</sup> FOTHERGILL, Richard. *Non-book Materials in Libraries: a Practical Guide*. p 10.

<sup>53</sup> Public Library Association, Audiovisual Committee. *Guidelines for Audiovisual Materials and Services for Large Public Libraries*. [Traducción del inglés] p. 1.

<sup>54</sup> SCHOLTZ, James C. *Developing and Maintaining Video Collections in Libraries*. p. 17.

Aunque el filme fue el precursor en ese terreno (no sólo como recurso audiovisual propiamente, sino como alternativa de transferencia de documentos escritos a microfilme), el video irrumpió con mayor fuerza en cuanto a la demanda documental. Según Octavio Getino, en las emisoras de televisión "...las filmotecas fueron prácticamente sustituidas por flamantes videotecas, en las que se archivó y organizó no sólo el material nuevo, sino también las viejas películas".<sup>55</sup>

Algo similar ocurrió en el ámbito de las bibliotecas, donde los servicios filmicos observaron su mayor auge entre los años cincuenta y sesenta, pero remitiéndose por lo general sólo a las grandes bibliotecas y sistemas bibliotecarios. Al respecto, Sally Mason-Robinson señala:

...En realidad, el filme como recurso bibliotecario ha sido elitista y poca gente ha tenido acceso a él; sin embargo, abrió paso dentro de las bibliotecas a toda una serie de trabajos creativos e informativos difícilmente disponibles en otros sitios: obras de cineastas independientes, documentalistas sociales, biógrafos y animadores [puestas a disposición de las agrupaciones cívicas y sociales].<sup>56</sup>

La demanda de documentos audiovisuales por parte de las bibliotecas fue constante durante esa época, pero no resultó impetuosa debido a las dificultades en el manejo y el costo elevado del formato filmico (cada largometraje tenía un costo aproximado de mil dólares y las películas para niños más caras valían unos 200 dólares).<sup>57</sup>

*En cambio, cuando el videocasete apareció en escena, no sólo fue popular, sino que reactivó la presencia de los audiovisuales dentro de la biblioteca, acelerando un servicio que se desarrolló rápidamente a partir de la demanda del usuario —representada, incluso, por segmentos de la comunidad que antes no asistían a la biblioteca— y por las facilidades de manejo y disponibilidad del formato.*

---

<sup>55</sup> GETINO, Octavio. "Importancia del video en el desarrollo nacional", en Fátima Fernández [et al.]. *Video, cultura nacional y subdesarrollo*. p. 28.

<sup>56</sup> MASON-ROBINSON, Sally. *Developing and Managing Video Collections: A How-to-do-it for Librarians*. [Traducción del inglés] p. x.

<sup>57</sup> *Ibid.* p. 55.

La primera idea de los bibliotecarios ante el nuevo soporte fue que permitiría transferir a cinta las colecciones de filmes de 16 mm, lo cual reduciría costos de inspección y reparación de equipos y películas, a la vez que haría más accesible el acervo cinematográfico de casi un siglo de imágenes en movimiento. Sin embargo, no alcanzaban a vislumbrar que el video se convertiría en parte integral de los servicios bibliotecarios como soporte de información, y no sólo de transferencia sino de producción propia.

Pese a las tímidas previsiones, en las bibliotecas el video sustituyó aceleradamente al filme como recurso audiovisual y, según Fothergill, hacia 1988, las bibliotecas en Estados Unidos pusieron a la venta sus colecciones de filmes.<sup>58</sup> En ese mismo año, una encuesta realizada en aquel país reflejó una penetración del 80% de las colecciones videográficas en el conjunto total de las bibliotecas públicas; esto es una gran cobertura si se considera que casi 50% de las bibliotecas públicas de ese país atendían desde entonces una población que superaba los 10 mil usuarios al año.<sup>59</sup>

Actualmente, la mayoría de las bibliotecas en Estados Unidos reportan que más del 10% de la circulación de sus recursos documentales se realiza en video; muchas lo ubican en un rango del 20%, y unas cuantas reportan que representa aproximadamente el 40% de su circulación.<sup>60</sup> Esto refleja que el video es ahora un componente maduro y esencial de los servicios bibliotecarios.

### **2.3. El documento videográfico ante los nuevos soportes de información audiovisual**

Antes de confrontar al video con los nuevos medios para registrar y almacenar información audiovisual y, por tanto, de caracterizarlo en su nuevo enfoque como documento, conviene describir brevemente el panorama que muestra la generación de documentos en la época actual y su tendencia para las próximas décadas.

<sup>58</sup> FOTHERGILL, Richard. *Op. cit.* p. 10.

<sup>59</sup> MASON-ROBINSON, Sally. *Op. cit.* p. 90.

<sup>60</sup> *Ibid.* p. xii.

### 2.3.1. El documento y la biblioteca en la era digital

El proceso de informatización que están viviendo las sociedades rumbo al siglo XXI (ver apartado 1.3.2) repercute en todos los ámbitos de la vida. Siendo la información el recurso básico de esta transformación, es evidente que una de las áreas donde ha tenido mayor impacto la aplicación de nuevas tecnologías de información es en el diseño, producción, circulación y organización de documentos, indispensables tanto en actividades académicas y culturales, como en la industria, economía y política.

Las principales características de la nueva producción y circulación de documentos son la digitalización (que se traduce en inmediatez) y la formación de redes de cómputo locales, regionales y globales para mayor cobertura e interconexión. Ambos factores no sólo aumentan la circulación de documentos, también modifican sustancialmente la forma en que se construye y difunde el conocimiento mismo.

Como señala el humanista francés George Steiner, la nueva tecnología representa un cambio en la esencia de la comunicación, "... las computadoras reproducen ya un nuevo verbo: 'hacer una red', y desde el hogar o la oficina se pueden meter y distribuir los textos por la red del ciberespacio... Los documentos digitales lo pondrán en contacto con cualquier especialista de manera instantánea, creando nuevas disciplinas cruzadas".<sup>61</sup>

Dentro de las bibliotecas, las tecnologías de la información se utilizaron en un principio para facilitar el manejo de la información bibliográfica, de ahí surgieron productos y herramientas muy específicos, como las bases de datos, la catalogación automatizada y la consulta en línea. Pero la aplicación de nuevas tecnologías ha tenido mayores alcances, incorporando a los servicios tradicionales de la biblioteca otros productos y actividades, como el hipertexto (para resolver problemas de clasificación) y la transferencia de documentos digitales (artículos sueltos a través de la red).

En ese entorno, el nuevo tipo de documentos queda representado por las "publicaciones electrónicas"; los nuevos soportes, por sistemas como el CD-ROM y las telecomunicaciones, y el complemento de enlace, por los servicios de aquellos sitios o direcciones electrónicas que difunden documentos digitales. La integración

---

<sup>61</sup> DERBEZ GARCÍA, Edmundo. "Ante la revolución tecnológica del ciberespacio, nuestras grandes bibliotecas serán obsoletas: George Steiner". *UZ000. Crónica de la Educación Superior*. p. 16.

de tales componentes ha dado lugar a nuevos conceptos, como el de *biblioteca electrónica* que, entre otras, ofrecería las siguientes posibilidades:

- Prestar, obtener y enlazar servicios bibliotecarios y de información documental interactivos (de recepción bilateral, de ida y vuelta, etc.) vía telecomunicaciones.
- Generar, clasificar y formar colecciones de información digitalizada.
- Transferir documentos digitales.<sup>62</sup>

El modelo anterior se persigue aceleradamente en los países más informatizados. Por ejemplo, en la Biblioteca Pública de Nueva York existen 15 millones de páginas electrónicas disponibles en la red; mientras que en la Biblioteca del Congreso, dos tercios de la información ya está en otros formatos diferentes a los libros que típicamente conocemos; algo similar ocurre en la biblioteca *Francois Mitterrand*, en París.<sup>63</sup>

Sin embargo, estas nuevas tecnologías documentales "...no desplazan al libro impreso, ni demuestran una transición que permita vislumbrar la evolución del libro impreso hacia estas estructuras; por el contrario, cada vez está más claro que configuran un proceso independiente al del libro..."<sup>64</sup>

Conviene anotar que las publicaciones electrónicas generalmente son funcionales y efímeras; esto es, se diseñan y utilizan para resolver problemas de comunicación dentro de áreas muy específicas, con un lenguaje sumamente especializado e información que exige constante actualización. Por otra parte, mientras que los documentos de soporte físico (impresos, audiovisuales, iconos, etc.) sólo pueden aprovecharse mediante su lectura o visionado y a partir de la comprensión de sus contenidos, un documento digital en red es manipulable y sufre constantes transformaciones desde el autor hasta el usuario final (quien, a su vez, lo utiliza y edita a su antojo), diluyendo en sí nociones como *obra original* y *memoria documental*.

<sup>62</sup> LAFUENTE LÓPEZ, Ramiro. *En el umbral del cambio: las tecnologías de la información y la comunicación*. p. 20.

<sup>63</sup> DERBEZ GARCÍA, Edmundo. *Op. cit.* p. 16.

<sup>64</sup> LAFUENTE LÓPEZ, Ramiro. *Op. cit.* p. 8.

Las nuevas tecnologías para la reproducción y difusión de documentos no sólo aceleran la circulación de éstos, sino que generan una redundancia informativa; esto refleja la infraestructura comercial que se está conformando en torno a la edición electrónica, cuyo fundamento es la venta global de información.

Dicha infraestructura no es por sí misma negativa, si se homologa con la tradicional industria editorial necesaria para la distribución del libro. Sin embargo, como señala Ramiro Lafuente, la industria de la información fomenta "...un inusitado fervor por educar, instruir y capacitar para sumergir a las personas en... el mercado de la información y transformarlas en consumidores cautivos que intentan navegar en un intrincado mar de datos...".<sup>65</sup>

Así, frente a la diversificación de fuentes y procesos informativos, la biblioteca debe adecuar sus servicios a un ambiente tecnológico. Ésta es una condición indispensable no sólo para mejorar el funcionamiento y la administración de recursos, sino para asumir un papel como verdadero espacio de creación y mantenimiento de colecciones de beneficio común. De esa manera, podría evitarse que las nuevas formas de producción y acumulación del conocimiento quedaran bajo el control absoluto del mercado y las reglas de consumo.

### 2.3.2. Video y nuevos soportes de información audiovisual

En el entorno documental descrito anteriormente, el video forma parte —gracias a su digitalización (ver apartado 1.3.2)— de un sistema bastante complejo cuyos rasgos esenciales son: la integración del lenguaje audiovisual con el informático y el "...establecimiento de redes telemáticas de teledistribución, conexión y comunicación entre acervos de videos del mundo entero...".<sup>66</sup>

Otro aspecto que se observa en dicho sistema es una tendencia cada vez mayor hacia los multimedia, es decir, a la convergencia de varias tecnologías de información para generar productos que combinan imagen, texto y sonidos. De ahí se deriva todo un panorama multimediático donde el video es componente esencial, integrado a

---

<sup>65</sup> *Ibid.* p. 16.

<sup>66</sup> ÁVILA JIMÉNEZ, Emilio [et al.]. *El video en México*. p. 50.

computadoras personales, reproductores de sonido, receptores de radio y televisión, correo electrónico, teléfono, fax y otros canales producto de las telecomunicaciones.<sup>67</sup>

De tal manera, vemos que actualmente la información se transmite por nuevos medios y puede adoptar múltiples formas. Sin embargo, el video como soporte de información audiovisual prevalecerá todavía por muchos años y sería inapropiado, desde el punto de vista de las bibliotecas, asumir que por el simple hecho de que existen actualmente nuevos formatos éstos van a tener una demanda masiva y desplazarán al video en el mediano plazo; por muchas razones, la balanza se inclina hacia el videocasete.

### *Globalidad y hábitos de consumo*

Si bien el *boom* en la venta de videocaseteras ya ha pasado, el videocasete no es un formato en decadencia, como podría sugerir la aparición en el mercado de novedosas formas para almacenar información audiovisual. Con fines prácticos, se puede decir que el VHS es un formato global, no sólo en el mercado doméstico sino en el académico-cultural, para la distribución y copiado de grandes cantidades de material educativo y de entretenimiento.

Además de ser la única forma de apreciar producciones independientes, en videocasete es como se ven la mayoría de los largometrajes comerciales hoy en día, y es previsible que esta situación no cambie durante varias décadas. Sobre todo porque es el formato idóneo para material narrativo y documental, a excepción, claro, del cine; pero, incluso frente a éste, vemos que mientras la sala de cine ofrece una pantalla cada vez más chica y sonido estereofónico, el video digital ofrece una pantalla cada vez más grande y definida, también con sonido estéreo (*un auténtico cine en casa*).

Por otra parte, si bien el videodisco tuvo remotos antecedentes (ver capítulo 1) ha observado un desarrollo bastante lento; de hecho, los primeros videodiscos de éxito comercial no estuvieron disponibles en Estados Unidos sino hasta 1978.<sup>68</sup> Aunque

<sup>67</sup> *Ibidem.*

<sup>68</sup> RATZKE, Dietrich. *Op. cit.* p. 205.

salieron al mercado sistemas de lectura mecánica (con el diamante como explorador o condensador de imágenes y sonidos analógicos), el sistema que actualmente domina es el de lectura óptica, que utiliza al rayo láser para grabar o reproducir información tanto analógica como digitalizada, sobre y a partir de un soporte circular.

Dicho sistema tiene las siguientes ventajas frente al video casero: mayor calidad visual; gran precisión en la fijación de imágenes y uso repetido sin desgaste del disco porque durante la reproducción no hay contacto físico, como sucede con la cinta de video (que soporta máximo 500 pasadas). Sin embargo, el videodisco no ofrece aún la grabación casera, el equipo portátil, el material reutilizable ni el precio accesible del video.

A pesar de sus cualidades de imagen —y de que indudablemente es una forma superior de ver el material filmico transferido—, el videodisco "...ha permanecido como un formato elitista, para los entusiastas de la tecnología... no ha sido adoptado por el público en general y, con nuevos formatos a la vista..."<sup>69</sup> (pequeños y regrabables CD's), es probable que nunca sea destinado a la gran demanda. De hecho, su uso se ha limitado principalmente al ámbito de la educación interactiva, que por cierto también compete a la tecnología del video.

Al respecto, lo que se conoce como *video interactivo* es otra expresión del binomio audiovisual-informática, que permite combinar imágenes y sonidos (almacenados ya sea en un video convencional o en un videodisco) con textos y gráficas elaborados en la computadora. Es muy útil en la enseñanza, ya que permite al usuario interactuar con el programa: mediante el teclado de la computadora o de una pantalla táctil de video puede seleccionar, combinar y buscar información con mayor o menor grado de profundidad, según sus necesidades e intereses.

En este terreno, Adams destaca algunos puntos a favor del VHS para la transferencia de información asimilable a una publicación seriada; señala que la videocámara se ha integrado muy bien a la computadora, aunque todavía con demasiado tiempo de espera en la ramificación de datos; sin embargo, el bajo costo de los aparatos y la

---

<sup>69</sup> MASON-ROBINSON, Sally. *Op. cit.* [Traducción del inglés] p. 91.

gran disponibilidad de cámaras de video en el hogar le dan a esta tecnología un enorme potencial en el campo del autoaprendizaje popular.<sup>70</sup>

### *Economía y accesibilidad*

Otro puerto de confrontación para el video lo representa el CD-ROM como una evolución del disco compacto (CD), tecnología que desarrolló primero el audio hacia 1983, y que se basa en datos codificados en forma digital sobre discos de 5 pulgadas, con 75 minutos de reproducción, aproximadamente. En 1985 estuvieron disponibles los primeros CD-ROM, incorporando imágenes y sonidos legibles por computadora mediante un ordenador.<sup>71</sup>

Ahora bien, aunque el CD-ROM es una tecnología en auge, presenta algunas limitantes: es un sistema sólo de lectura, no permite grabar información ni el copiado en masa por parte del usuario; además, presenta bajos índices de transferencia y exige una gran inversión para la elaboración de un máster, todo lo cual lo hace poco accesible económicamente.

Al respecto, es indiscutible que el factor económico determina la expansión de cualquier tecnología, por más avanzada que sea. No es casual, por ejemplo, que el gran impacto ocasionado por el video casero se haya presentado justo en los tiempos del *boom* económico de mediados de los ochenta y no antes. Actualmente, la mayoría de los hogares que disponen de ingresos para equipo electrónico se inclinan por la computadora personal; sin embargo, aunque ésta ha tenido una impresionante incursión dentro de la sociedad, su penetración en los hogares estadounidenses, por ejemplo, representaba sólo el 33% en 1995. En cambio, se calcula que para entonces más del 80% de los hogares de ese país contaban, por lo menos, con una videocasetera.<sup>72</sup>

Todos esos elementos sugieren que ante las colecciones de video la figura del CD-ROM no es demasiado relevante, por lo menos no en el contexto del amplio público. Previsiblemente permanecerá como un formato adicional, usado más

<sup>70</sup> ADAMS, Roy. *Comunicaciones y acceso a la información en la biblioteca*. p. 146.

<sup>71</sup> *Ibid.* p. 141.

<sup>72</sup> *Electronic Market Databook 1995*, citado por Sally Mason-Robinson. *Op. cit.* p. 91.

probablemente como herramienta de referencia o programa de juego que como sistema para la recepción de programas narrativos y documentales.

En un intento por colocar al CD-ROM en este camino, la empresa IBM introdujo en 1996 una computadora personal con auténtica pantalla y señal video. Sin embargo, "...la mayoría de la gente no estará interesada en mirar una película en el monitor de la computadora casera; y la 'auténtica pantalla' en las computadoras aún da la espeluznante sensación de las películas de Charlie Chaplin proyectadas en la velocidad incorrecta".<sup>73</sup>

Por último, está la cuestión de la accesibilidad: mientras que una videocasetera es muy fácil de manejar, la operación de una computadora aún resulta un enigma para muchas personas, quienes seguramente se resistirán a abandonar un sistema que no les exige más que apretar un botón.

#### 2.4. Importancia de la colección videográfica y su documentación: el proceso de la documentación audiovisual

A lo largo de este capítulo se han considerado diversos aspectos que revelan la importancia de conservar y difundir las colecciones audiovisuales; aquí subrayaremos algunas consideraciones.

Para empezar, debemos reconocer que:

...más que la escuela, la escritura o las artes, las visiones del mundo para la inmensa mayoría de la población mundial se forman y transitan en el 'espacio audiovisual', esa cada vez más compleja interrelación entre cine, radio, televisión y video que nos sumerge, literalmente, en un universo de mensajes, imágenes y esquemas tanto de percepción como de expresión, cada día más complejo y totalizante...<sup>74</sup>

---

<sup>73</sup> MASON-RONBINSON, Sally. *Op. cit.* [Traducción del inglés] p. 91.

<sup>74</sup> FUENTES NAVARRO, Raúl. "Identidad y cultura en el espacio audiovisual", en Raúl Fuentes Navarro [comp.]. *Op. cit.* p. 147.

Es decir, existe una preeminencia de la cultura audiovisual por encima de otras instancias formativas más tradicionales. Para completar el panorama, hay que añadir que la globalización plantea el reto de ajustarse a la velocidad de los cambios económicos, políticos y sociales que vive el mundo, frente a los cuales el saber científico y tecnológico ha cobrado una enorme importancia como vertiente estructural de la educación.

De esa manera, ante la acelerada transformación tecnológica y social y el cada vez más complejo modo de vida, la difusión de documentos audiovisuales de carácter científico, tecnológico, cultural, educativo, etc., es parte de la educación continua que actualmente requiere el individuo para mantenerse al día, no sólo en el terreno informativo, sino en la formación de actitudes y capacidades indispensables para enfrentar la vida en todos sus ámbitos.

Otra razón más específica por la que resulta trascendental difundir documentos audiovisuales, particularmente los videográficos, es impulsar el desarrollo del lenguaje de las imágenes en movimiento (que tiene apenas un siglo de existencia frente a la milenaria tradición de las imágenes fijas o *iconografía*). Aún falta mucho por aprender en cuanto a las formas y técnicas de expresión y reproducción de las imágenes en movimiento, que siguen siendo dominio de unos cuantos.

Hasta cierto punto esto es “natural”, si consideramos que toda información es poder y que el uso del lenguaje escrito, por ejemplo, estuvo inicialmente limitado al ámbito político, religioso y militar. “...La propia invención revolucionaria y democrática de la imprenta fue mantenida y controlada durante mucho tiempo en muy pocas manos, para difundir casi exclusivamente el mensaje unilateral e indiscutible de los textos sagrados”.<sup>75</sup>

Más aún, para superar los límites expresivos en relación con las imágenes móviles, debemos aprender el uso activo y pasivo de su lenguaje, “...así como se enseña a leer y a escribir. Debemos superar... la enorme desventaja que significa vivir inmersos en la civilización de las imágenes sin saber cómo servirnos de ellas”.<sup>76</sup>

<sup>75</sup> TOSI, Virgilio. *Op. cit.* p. 18.

<sup>76</sup> *Ibidem*.

Frente a esto, lo que corresponde a las bibliotecas y otras instituciones públicas similares es posibilitar las condiciones y recursos para promover un uso racional y cultural de los documentos audiovisuales, haciéndolos accesibles al mayor número de personas posible.

En ese sentido, adquiere fundamental importancia la documentación audiovisual, disciplina de la que a continuación se precisan algunos elementos como marco fundamental para los próximos capítulos.

### 2.4.1. La documentación audiovisual

La documentación audiovisual es una actividad multidisciplinaria del siglo XX que se ha desarrollado a la par de la industria audiovisual y de las nuevas tecnologías de la información.

Como se mencionó en otros apartados, una consecuencia inmediata de dichas transformaciones ha sido la proliferación y diversificación de las fuentes documentales; de tal manera que a la enorme masa de documentos impresos sobre papel, actualmente hay que añadir toda la producción de documentos no impresos: sonoros, audiovisuales (imagen móvil), micrográficos (microfilme y microforma), magnéticos (discos magnéticos, disquetes, etc.), ópticos (CD-ROM) y electrónicos. Todos ellos plantean problemas de tratamiento diferentes al manejo bibliográfico que se le ha dado a las fuentes impresas tradicionales.

Por esa razón, si bien los fundamentos iniciales de la documentación se ligan con la bibliotecología, se trata de un campo multidisciplinario que incorpora conocimientos y técnicas de diversas disciplinas, el cual se haya inserto en la rama general de las ciencias de la información; es así porque, independientemente de su soporte físico, todo documento es información en esencia, o sea un conocimiento registrado factible de ser transmitido. "Objetivación y posibilidad de transmisión... son las dos notas que configuran la naturaleza del documento...".<sup>77</sup>

---

<sup>77</sup> LÓPEZ YEPES, José y Juan Ros García. *¿Qué es documentación? Teoría e historia del concepto en España*. p. 108.

A propósito de las ciencias de la información, José López Yepes destaca la definición que de éstas plantea Marques de Melo sobre el concepto del proceso informativo, considerado en dos fases: por un lado, la transmisión de información (incluido el proceso de la recepción) y, por otro lado, la recuperación de esta información, es decir, su reaprovechamiento en la generación de nuevas fuentes documentales.<sup>78</sup>

Según ese planteamiento, la primera fase del proceso (transmisión y recepción del mensaje) es objeto de estudio de las ciencias de la comunicación (periodismo, medios audiovisuales, publicidad y relaciones públicas, etc.); mientras que el proceso de la recuperación de información es objeto de estudio de disciplinas como la documentación, la estadística y la cibernética.

De esa manera, a juicio de Marques de Melo, ambas etapas constituyen el campo de conocimiento de las ciencias de la información, que en conjunto estudian el proceso de transmisión y recuperación de informaciones.<sup>79</sup>

No obstante, tanto la transmisión como la recuperación de informaciones se fundamentan en el mismo principio comunicativo: la circulación de un mensaje entre una fuente o emisor (individuo, grupo o institución) y un destinatario, por medio de un canal.

Sólo que en la documentación el fenómeno comunicativo está estrechamente ligado al de información, entendida en un sentido estricto y delimitado como el proceso de informar o informarse acerca de la existencia de fuentes documentales sobre un tema o asunto específico; con todo, el fin último de este proceso informativo es la "comunicación" del conocimiento contenido en los documentos y, más aún, la preparación de nuevos mensajes en una circularidad informativa continua.

En el esquema que puede establecerse para representar dicha circularidad, el mensaje es el contenido conservado en cualquier soporte físico (canal); el emisor es el productor original de dicho contenido y el receptor es el usuario (estudiante,

<sup>78</sup> LÓPES YEPES, José. "La documentación en la investigación de las ciencias de la información", en Ma. Eulàlia Fuentes i Pujot [ed.]. *Manual de documentación periodística*. p. 80.

<sup>79</sup> *Ibidem*.

investigador, productor, periodista, etc.) a quien dicho contenido puede serle útil. Pero hay una tercera figura, la entidad documentalista (individuo, grupo o institución) que conserva y difunde los contenidos como un intermediario indispensable entre el productor del mensaje y el usuario final; dicha entidad hace posible la circulación y realización del mensaje documental.

Es decir, el documento "...no adquiere su auténtica dimensión en tanto no comporta un aprovechamiento de su contenido... aun siendo información potencial transmisible y aprovechable, precisa de la intervención de los oportunos recursos para que tal naturaleza potencial se convierta en posibilidades reales...".<sup>80</sup>

En ese sentido, la tarea del documentalista "...puede considerarse como una labor de mediación e incluso de interpretación y transformación de los mensajes. Mensajes que, difundidos a través de cualquier canal, tienen relevancia para la Documentación en tanto... en un momento del proceso comunicativo quedan almacenados en algún soporte que permita volver a difundirlos, aunque puede que con una estructura, intención o matices distintos".<sup>81</sup>

El documentalista es, entonces, un vehículo de la información; como tal, en una primera instancia es sujeto-receptor de mensajes que analiza, interpreta y conserva para generar más información en un nuevo lenguaje (resúmenes de contenido, catálogos, etc.), con lo que se transforma, a su vez, en sujeto-emisor de mensajes.

Al difundir el mensaje conservado, o simplemente al difundir el mensaje de que hay algo conservado, el documentalista establece con el usuario un tipo de comunicación cuyo objetivo último y primordial es favorecer el uso y aprovechamiento de la información; por lo que se puede considerar a la documentación como un elemento indispensable para el desarrollo del conocimiento científico, tecnológico y cultural.

---

<sup>80</sup> RUIZ PÉREZ, R. *La documentación como proceso de información y difusión*; citado en *Ibidem*.

<sup>81</sup> HERNÁNDEZ PÉREZ, Antonio. *Documentación audiovisual: Metodología para el análisis documental de la información periodística audiovisual* (Tesis doctoral). Citado por Alfonso López Yepes en *Documentación multimedia: el tratamiento automatizado de la información periodística, audiovisual y publicitaria* (1993). p. 53.

Pese a cualquier esquematización del proceso, la comunicación documental no es simple ni lineal (como no lo es ningún proceso comunicativo).<sup>82</sup> La eficacia de esta comunicación no sólo depende del manejo de un código común entre emisor y receptor.

La misma transmisión del mensaje es factor de distorsión (ruido) y pérdida de la información (silencio). "...Algunos obstáculos provienen de la institución que efectúa la transferencia de la información; otros son de carácter técnico, están relacionados con las formas de tratamiento y también con la transferencia; otros son psicosociológicos, debido a la relación entre los usuarios y los especialistas de información; por último, algunos provienen del contexto ideológico y político".<sup>83</sup>

Todo lo anterior determina la reacción del receptor y la emisión, a su vez, de otro mensaje; tal retroalimentación puede ser en forma de rumor, correo, respuesta formalizada, crítica, etc., e indica en qué medida ha sido satisfecha una pregunta (consulta, búsqueda de información) o desde qué punto de vista se ha juzgado deficiente la respuesta.

De hecho, el estudio de la retroalimentación permite evaluar las condiciones en que se ha dado la comunicación y ajustar el procedimiento para cubrir adecuadamente la demanda de información.<sup>84</sup>

Por otra parte, destaca el carácter instrumental de la documentación y en consecuencia el hecho de que contemple diferentes grados de especialización; ésta puede estar determinada por un área específica del conocimiento en que se desarrolle la actividad documental, o bien por las particularidades en el tratamiento de los documentos, por sus propósitos específicos e, incluso, por el tipo de documentos con que se trabaje. De ahí que pueda hablarse de distintos tipos de documentación, por ejemplo periodística, médica y, en el caso que nos ocupa, audiovisual.

<sup>82</sup> Al respecto, Miquel de Moragas (*Teorías de la Comunicación. Investigación sobre medios en América y Europa*) señala que el primitivo esquema teórico del proceso comunicativo planteado por Lasswell (emisor, mensaje, canal, receptor) se ha enriquecido con las aportaciones de la lingüística, semiótica y antropología social, que han añadido dos elementos fundamentales: la retroalimentación (respuesta del receptor que hace posible la circularidad de la información) y el contexto en que se produce el fenómeno comunicativo. Esto es: "no puede dissociarse el mensaje de los *a priori* de conocimiento, de la situación de recepción, de la propia situación de la comunicación..." Cfr. pp. 21-24, 42.

<sup>83</sup> GUINCHAT, Claire y Michel Menou. *Introducción general a las ciencias y técnicas de la información y documentación*. p. 21.

<sup>84</sup> *Ibidem*.

En tanto especialización práctica, la documentación audiovisual puede definirse como un *proceso informativo* que, mediante el manejo automatizado de datos y el aprovechamiento institucional o empresarial de los recursos, permite la reunión, selección, organización, almacenamiento, conservación, interpretación y difusión de documentos audiovisuales, facilitando el acceso y disponibilidad de los mismos.

De tal manera, a la documentación audiovisual le compete "...todo el conjunto de *informaciones documentadas bajo la doble codificación expresiva de imagen y sonido interrelacionados...*".<sup>85</sup> Esto abarca aquellos documentos cuyo soporte material es el filme, el video y el videodisco, independientemente del medio en que hayan sido producidos originalmente.

Considerando las nuevas tecnologías del CD-ROM y del video interactivo se puede hablar de documentación multimedia como un término más genérico para aquellos documentos que integran texto, imagen y sonido.<sup>86</sup> Debido al objeto de estudio del presente trabajo, sólo se hará referencia a la documentación audiovisual, disciplina en la que necesariamente se inserta toda experiencia de selección, análisis y difusión de documentos videográficos.

Como puede apreciarse, la documentación audiovisual es una disciplina que se mueve en los terrenos fronterizos entre las ciencias de la comunicación y las ciencias de la información, y en cuya práctica profesional se distinguen tres líneas de especialización fundamentales: conocimiento de la imagen audiovisual, técnicas documentales y nuevas tecnologías de la información. Éstas pueden entrecruzarse en distintos contextos, ya sea "...empresarial o institucional con finalidades, mensajes y destinatarios habitualmente diferentes".<sup>87</sup>

En las unidades de producción audiovisual (léase televisoras y radiodifusoras públicas y privadas) la documentación buscará básicamente apoyar la producción y reexplotación económica de los recursos documentales; mientras que en otro tipo de instancias, como bibliotecas y centros académicos, la principal función de las unidades documentales será apoyar la investigación, enseñanza y divulgación.

---

<sup>85</sup> LÓPEZ YEPES, Alfonso (1993). *Op. cit.* p.54.

<sup>86</sup> *Ibidem.*

<sup>87</sup> LÓPEZ YEPES, José y Juan Ros García. *Op. cit.* p. 129.

Para concluir esta parte, baste insistir en el carácter multidisciplinario de la documentación audiovisual, que le lleva a utilizar de manera crítica los métodos de trabajo y los esfuerzos realizados en el marco de otras ciencias informativas,<sup>88</sup> las cuales aportan una visión de conjunto para soluciones concretas a los problemas del tratamiento, la organización y la difusión de documentos audiovisuales.

Así, además de las técnicas propias de la documentación (elaboración de catálogos e índices; utilización de tesauros, lenguajes controlados y ciertas normalizaciones de catalogación y clasificación, etc.), la documentación audiovisual también recurre a los métodos de análisis de contenido y análisis de la imagen, en general a los fundamentos de la semiótica (que estudia los sistemas de signos, en este caso de los signos icónicos) y de la narrativa o discurso audiovisual; a conocimientos básicos sobre géneros, formatos y especificaciones técnicas de producción, reproducción y copiado de obras audiovisuales; además, por supuesto, a las técnicas estadísticas y a la informática para el procesamiento de la información y su difusión.

Lo anterior determina el otro rasgo característico de la documentación audiovisual: la interdisciplinariedad del sujeto documentalista que, como en cualquier terreno profesional emergente, consiste en “relacionar actitudes cognoscitivas con prácticas y hábitos cuyos resultados deben traducirse en la producción y descubrimiento de nuevos conocimientos requeridos en la construcción de un saber útil y operativo para la solución de los... problemas...”<sup>89</sup>

En ese sentido, el documentalista audiovisual ha de dominar las técnicas documentales lo mismo que poseer un conocimiento amplio sobre el discurso audiovisual; determinar con precisión los descriptores o índices temáticos, históricos, biográficos y geográficos de una imagen (para lo que nunca está de más el *background* sobre realizadores, intérpretes, productores, géneros y estilos), e interpretar el significado intrínseco de los mensajes audiovisuales. Su trabajo le va en perfeccionar una técnica de resumen y calificación exhaustiva a partir del propio marco perceptivo y de un manejo adecuado del lenguaje escrito, tanto como en la habilidad para aprovechar al máximo los nuevos recurso tecnológico para el tratamiento y difusión selectiva de la información.

<sup>88</sup> HERNÁNDEZ PÉREZ, Antonio. *Op. cit.* p. 50.

<sup>89</sup> MIRANDA PACHECO, Mario. “Interdisciplinariedad de los estudios latinoamericanos”, citado por Manuel Corral Corral en *La ciencia de la comunicación en México. Origen, desarrollo y situación actual.* p. 105.

Por lo anterior, puede decirse que el documentalista audiovisual es un gestor de la información y, desde luego, representa una práctica de especialización profesional potencialmente abierta para el desempeño de los comunicólogos, pues es un hecho que el ejercicio de la comunicación no se reduce a los medios de comunicación masiva o *mass-media*.

En ese sentido, la producción de mensajes para el gran público, incluso dentro de los propios medios de comunicación masiva, no es el único campo de injerencia para el comunicólogo; también lo son el análisis, la interpretación, sistematización y difusión selectiva de información que apoye el desarrollo y la toma de decisiones en el entorno social, industrial, académico, científico, tecnológico, político y educativo.

En general, en las instituciones públicas, asociaciones y empresas privadas los fondos documentales de periódicos y revistas, videotecas, filmotecas, audiotecas, etc., crecen día a día de una forma tan dispersa y redundante que exigen criterios específicos de ordenación, clasificación y acceso, así como la aplicación de técnicas documentales e informáticas apropiadas para su difusión y promoción. Esto, por supuesto, dentro de un ejercicio multidisciplinario en el cual la aportación de los comunicólogos resulta fundamental.

En el contexto específico de los fondos audiovisuales, por ejemplo, no basta con inventariar y conservar los archivos y colecciones. Es necesario crear y mantener un sistema de gestión documental con respaldo informático que, a partir del análisis detallado y la calificación exhaustiva, facilite la recuperación de los documentos para dar una respuesta rápida y eficaz a la diversidad de búsquedas que pueden plantear los diferentes usuarios del servicio de documentación audiovisual.<sup>90</sup>

Otro aspecto de ese servicio incluye la conformación de un centro multimedia que sistematice documentos textuales, sonoros, gráficos y audiovisuales, con acceso a fondos y/o bases de datos externas que permitan enriquecer el producto informativo y favorezcan la toma de decisiones dentro de las organizaciones.

---

<sup>90</sup> CONESA SANTAMARÍA, Aticia. "La documentación en los medios de comunicación audiovisuales", en Ma. Eulàlia Fuentes i Pujol [ed.]. *Manual de documentación periodística*. p. 151.

En conclusión, como bien señala Alfonso López Yepes, se tiende a la informatización total de los fondos documentales, a la implantación definitiva de las memorias ópticas y al uso generalizado de autopistas de información, con presencia en las mismas de instituciones y medios de comunicación, tanto escritos como audiovisuales.<sup>91</sup> Esto es, "...se encamina hacia la integración absoluta de los sistemas textuales y audiovisuales [multimedia] con la informática y las telecomunicaciones, hecho que el mundo de la Información y la Documentación no pueden soslayar, debiendo adecuar su actividad profesional... a esa situación provocada por la evolución imparable e incontestable de las nuevas tecnologías de la información..."<sup>92</sup>

#### 2.4.2. *La cadena documental*

Independientemente del tipo de documentación de que se trate y del contexto en que se desarrolle, existe un proceso y método primordial cuyas etapas se realizan, con mayor o menor grado de profundidad, de acuerdo con los fines y propósitos de la unidad documentalista. En su conjunto, dichas etapas reciben el nombre de cadena documental.

La cadena documental puede definirse como una serie de operaciones que se efectúan de manera lógica y sucesiva, cada una de las cuales resulta imprescindible para hacer circular la información y poner al usuario en contacto con los documentos. De la forma en que se articulen y correlacionen las diferentes etapas dependerán los resultados de todo el proceso.<sup>93</sup>

Enseguida se define cada una de las etapas de la cadena documental relacionadas con la documentación audiovisual:

- 1) **Recopilación de documentos.**- En esta etapa se constituye y alimenta el acervo audiovisual a través de cualquier vía (compra, producción propia, depósito, etc.), y comprende la selección y adquisición de los documentos, o simplemente

<sup>91</sup> LÓPEZ YEPES, Alfonso. *Documentación informativa. Sistemas, redes y aplicaciones* (1997). p. 35.

<sup>92</sup> *Ibid.* p. 32.

<sup>93</sup> RAMOS FAJARDO, Carmen. "Principios generales e instrumentos de catalogación", en María Pinto Molina [ed.], *La catalogación de documentos: teoría y práctica*. p. 33.

su incorporación cotidiana a partir de la producción propia de una empresa o institución. Esta fase se complementa con tareas administrativas por medio de las cuales se preparan los documentos para ejercer sobre ellos las técnicas de las etapas posteriores.

- II) **Análisis documental.**- Es aquella operación que, "...tras un reconocimiento o estudio intelectual y objetivo del documento, transforma la información en éste contenida, ofreciéndola en productos que hacen posible su adecuada identificación, selección, recuperación y utilización...".<sup>94</sup>

Lo anterior implica traducir la información del documento a un lenguaje común, unívoco, que tiene el mismo sentido para todos los que se sirven de él: es decir, el *lenguaje documental*.<sup>95</sup> Como todos los lenguajes, el documental tiene un código que se compone de: léxico (conjunto de signos, de unidades significativas que conforman un sistema) y sintaxis (conjunto de relaciones, reglas de combinación y articulación entre los signos).

La utilización de un código de análisis documental permite evitar la redundancia, pobreza informativa, imprecisión, etc., y elimina la ambigüedad latente en la forma y el significado del documento (todo documento audiovisual, por ejemplo, puede tener múltiples lecturas e interpretaciones y, de hecho, contiene diversos significados).

Sin embargo, el análisis documental no carece de cierta subjetividad, ya que exige ante todo comprender el contenido del documento y en esta operación influye la manera como el documentalista "...lee, percibe e interpreta [el texto audiovisual], cómo lo analiza y cómo lo representa en un nuevo lenguaje...".<sup>96</sup>

No obstante, el lenguaje documental constituye un instrumento relativamente estable —pues quien lo utiliza no lo puede cambiar arbitrariamente—, si bien sus

---

<sup>94</sup> RUIZ PÉREZ, Rafael. *El análisis documental: bases terminológicas, conceptualización y estructura operativa*. p. 55.

<sup>95</sup> GUINCHAT, Claire y Michel Menou. *Op. cit.* p. 31.

<sup>96</sup> VALLE GASTAMINZA, Félix del. *Proyecto docente: documentación general e informativa*. Citado por Alfonso López Yepes (1993). *Op. cit.* p. 39.

elementos deben ajustarse periódicamente de manera condensada para hacer más eficiente la comunicación documental.<sup>97</sup>

En términos generales, el análisis documental engloba todas aquellas operaciones que constituyen el tratamiento intelectual del documento y que se expresan en dos grandes aspectos: el análisis de contenido (explicación y descripción del mensaje que contiene el documento) y análisis formal (descripción de los datos y características físicas que identifican al documento).

Con fines de exposición, en el último capítulo se presentan por separado ambos aspectos: por un lado el análisis de contenido y por otro el análisis formal como parte del proceso de la *catalogación*.

**III) Catalogación y clasificación.-** La *catalogación* es el proceso mediante el cual se elabora un registro sistemático y ordenado con los datos que identifican al documento audiovisual de manera única y precisa. “El resultado de la catalogación descriptiva son los catálogos, cuya función es reunir todos los registros de los materiales conforme a un orden y proporcionar diferentes puntos de acceso a los usuarios”.<sup>98</sup>

Tales puntos de acceso son los posibles caminos para llegar a un documento: por título, autor (en este caso realizador, o responsable institucional), temática, etcétera.

Por otra parte, la *clasificación* consiste en identificar los documentos y ordenarlos por clases, según su contenido, autor, formato, época u otros criterios de agrupación.

Existen diferentes sistemas de clasificación. Los sistemas de clasificación por contenido más tradicionales son de tipo jerárquico-vertical y rígidos, ya que permiten pocas combinaciones, abarcan de manera muy general todos los

<sup>97</sup> *Ibidem*

<sup>98</sup> DÁVALOS, Federico [et al.]. *Guía para la catalogación descriptiva de materiales audiovisuales*. p. 18.

campos del conocimiento y en ellos cada concepto tiene un código numérico o alfanumérico que lo identifica.

Entre los sistemas de clasificación jerárquicos están el de la de la Biblioteca del Congreso de Washington, el Sistema de Clasificación Decimal Universal y el Sistema de Clasificación Decimal de Dewey, desarrollados a finales del siglo XIX y principios del XX.

Sin embargo, por lo que concierne a los documentos audiovisuales (y no-librarios en general), los sistemas de clasificación tradicionales resultan inconvenientes, ya que se diseñaron pensando básicamente en libros. No obstante, más recientemente se han desarrollado otro tipo de herramientas menos jerarquizadas y más asociativas, flexibles y dinámicas, como los tesauros y otros lenguajes controlados, los cuales se utilizan en el análisis de contenido.

Por esa razón, aquí no se va a contemplar el término clasificación en su carácter tradicional de asignación temática, sino como instrumento de organización bajo otros criterios adecuados a las funciones y necesidades de la unidad documentalista de que se trate (sea de servicio al público, producción o almacenamiento).

- IV) **Consulta y recuperación.**- Esta fase comprende una serie de operaciones mediante las cuales se prepara la información documental generada en etapas anteriores, a fin de que pueda ser consultada por el usuario y sirva como medio para acceder al documento en sí.
  
- V) **Difusión.**- Es el fin último de la documentación, pues representa el acceso del usuario al documento propiamente dicho y, por tanto, la difusión del contenido (conocimiento) que éste soporta. En otro sentido, la difusión también constituye el punto de partida para la circulación de la información documental, pues implica la utilización de diversos canales para dar a conocer la existencia del acervo, así como los mecanismos y procedimientos para acceder a él.

Por otro lado, es obvio que las condiciones fundamentales de la cadena documental aquí descrita son la organización y la conservación de los documentos mismos, pues sin estos factores ningún tratamiento sería factible. Es decir, se parte de una organización lógica (en términos físicos y funcionales), así como de condiciones adecuadas de almacenamiento y conservación del material; sólo entonces es posible hablar de análisis, sistematización y difusión documental y, por ende, de la *utilidad* de un acervo.

En el próximo capítulo se desarrollan esos y otros aspectos relacionados con una experiencia concreta en documentación audiovisual, la que se lleva a cabo en la Sala Especial de Videoteca de la Biblioteca Nacional de México.

### **3. LA SALA ESPECIAL DE VIDEOTECA DE LA BIBLIOTECA NACIONAL DE MÉXICO: ANTECEDENTES, OBJETIVOS Y ORGANIZACIÓN**

### **3. LA SALA ESPECIAL DE VIDEOTECA DE LA BIBLIOTECA NACIONAL DE MÉXICO: ANTECEDENTES, OBJETIVOS Y ORGANIZACIÓN**

#### **3.1. Antecedentes y objetivos**

Un preámbulo obligado es mencionar por lo menos brevemente la historia de más de un siglo de la Biblioteca Nacional de México (BNM), institución que tiene la responsabilidad de reunir, organizar y almacenar para su resguardo, estudio, conservación y difusión los productos documentales del quehacer intelectual de México, a fin de apoyar el desarrollo científico, educativo y cultural del país.

La BNM fue creada por decreto presidencial el 26 de octubre de 1833; sin embargo, debido a la inestabilidad política reinante en aquella época, no se establecería sino varios años después. En 1857, con las Leyes de Reforma, se ordenó la supresión de la Real y Pontificia Universidad de México, cuyos fondos, edificio y demás bienes pasaron a constituir la Biblioteca Nacional. Más tarde, en 1867, el presidente Benito Juárez emitió un decreto ordenando el establecimiento de la Biblioteca Nacional en la Iglesia de San Agustín (ubicada en lo que hoy es el Centro Histórico de la ciudad de México). Las obras de traslado y organización fueron lentas, por lo que las puertas del edificio acondicionado como biblioteca no se abrieron al público sino hasta el 2 de abril de 1884.

La colección original de la BNM quedó constituida por los siguientes fondos:

- 1) Libros procedentes de la primera biblioteca pública que existió en la Nueva España.
- 2) Libros que formaban la biblioteca de la suprimida Real y Pontificia Universidad de México.
- 3) Libros de las bibliotecas de oficinas de gobierno.
- 4) Libros procedentes de la desamortización de las bibliotecas eclesiásticas, que constituían el lote de mayor importancia, con más de 60 mil volúmenes procedentes de la Catedral y de los conventos de San Francisco, San Diego y San Pablo, entre otros.

De esa manera, la Biblioteca Nacional de México se formó con 91 mil volúmenes, aproximadamente, que incluían manuscritos y libros de carácter religioso, básicamente, así como otros documentos de inestimable valor.

Por otra parte, hasta 1914 la Biblioteca Nacional estuvo bajo la responsabilidad directa de la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes. Ese año se asignó su custodia a la Universidad Nacional de México, que entonces formaba parte de la misma Secretaría; dicha custodia se ratificó en 1929, cuando la Universidad obtuvo su autonomía. En 1967, debido a las reformas del Estatuto General de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), la Biblioteca Nacional quedó adscrita al Instituto de Investigaciones Bibliográficas (IIB) de la UNAM, dependencia que hasta la fecha coordina, administra y salvaguarda a la Biblioteca y Hemeroteca Nacionales.

En el año de 1979, la Biblioteca Nacional se trasladó de su sede original en el antiguo templo de San Agustín al Centro Cultural Universitario, donde se encuentra hoy en día. Su nueva sede es un edificio ubicado en la Ciudad Universitaria, campus de la UNAM, al sur de la ciudad de México. En este espacio originalmente se construyeron 28 mil metros cuadrados para albergar a la Biblioteca y Hemeroteca nacionales, junto con el Instituto de Investigaciones Bibliográficas; posteriormente se edificó un anexo (el Fondo Reservado) para depositar las colecciones más valiosas de la BNM.

Ahora bien, justo en esa época, a inicios de los años ochenta, la industria del video inició su penetración en México: primero fue lentamente, ya que las condiciones económicas del país limitaban las importaciones, por lo que las primeras videocaseteras ingresaron en el país vía el mercado negro, mientras que los videocasetes lo hicieron mediante la piratería.<sup>99</sup> Sin embargo, a mediados de la década, el video se incorporó aceleradamente a través de la bien cimentada industria televisiva y gracias a que la sociedad mexicana, de alguna manera, estaba dispuesta a "...incorporar el video a su tiempo de ocio".<sup>100</sup>

Para 1986, existían en el país unas 200 mil videocaseteras y de ese año en adelante su crecimiento fue vertiginoso.<sup>101</sup> Desde luego, tal situación fue estimulada por los videoclubes, negocio que en 1985 se regularizó con un registro inicial de 500 establecimientos (en seis años llegarían a 9 mil con un público estimado de 150 millones de espectadores), en detrimento de la industria cinematográfica nacional: cierre de cientos de empresas y descenso de la asistencia a las salas de cine a menos de la mitad.<sup>102</sup>

<sup>99</sup> GÓMEZ MONT, Carmen. "Lo grande y lo pequeño del video en México", en Raúl Fuentes Navarro [comp.]. *Op. cit.* p. 179.

<sup>100</sup> PICAZO SÁNCHEZ, Leticia. *Una década de video en México 1980-1989. Dependencias extranjeras y monopolios nacionales.* p. 7.

<sup>101</sup> El *International Television and Video Almanaque 1996*, registra que México tenía una población de 91.8 millones de habitantes, 15 millones de telehogares y 6 millones de videohogares. Cfr. p. 692.

<sup>102</sup> PICAZO SÁNCHEZ, Leticia. *Op. Cit.* p. 91-92.

Pero el video no sólo se integró al consumo masivo de entretenimiento, también se incorporó paulatinamente al ámbito educativo y cultural, incluso, mucho antes de que se popularizara comercialmente.

Al respecto, se puede mencionar que desde finales de los sesenta, UNAM comenzó a incorporar los equipos de video en sus diversas escuelas y facultades, a fin de apoyar el proceso de enseñanza-aprendizaje (también se le utilizó como herramienta para la formación de estudiantes de comunicación, lo que a su vez contribuyó al entendimiento y desarrollo del nuevo medio).

Asimismo, se crearon los primeros proyectos extensivos para producir materiales en video y orientar la utilización de tales recursos, como el Programa Didacta, en 1973, que a finales de la década daría lugar al Centro Universitario de Producción de Recursos Audiovisuales; así como el Proyecto de Enseñanza Audiovisual, dentro del cual se fundó, en 1979, el Taller de Video Científico.<sup>103</sup>

Por otra parte, desde 1960, la UNAM había iniciado la transmisión regular de series televisivas, siendo la primera de una larga lista "Orientación vocacional y profesional"; en 1976 la universidad firmó un convenio con la Fundación Cultural Televisa y, en el mes de junio, se inició la transmisión de la serie "Introducción a la universidad", bajo la responsabilidad de la Dirección General de Divulgación Universitaria (DGDU). En ese mismo año, a propósito de la huelga laboral en la UNAM, se empezó a transmitir "Temas y tópicos universitarios" para impartir cátedra por televisión.<sup>104</sup> Éstas y otras producciones acrecentarían el acervo videográfico de la universidad.

De hecho, aunque en aquella época otras instituciones también incursionaron en la producción de video didáctico, como es el caso de la entonces Unidad de Televisión Educativa y Cultural, de la Secretaría de Educación Pública (SEP),

... fue la UNAM la institución que durante la década de los setenta logró un mayor crecimiento en la producción, distribución y exhibición del *videotape*. Para 1981 contaba con más de trece mil producciones, equivalentes a casi diez mil horas de grabación...<sup>105</sup>

<sup>103</sup> ÁVILA JIMÉNEZ, Emilio [et al.]. *Op. cit.* p. 67.

<sup>104</sup> DIRECCIÓN GENERAL DE TV-UNAM, Comunicación y Difusión. *Crónica de la televisión en la UNAM*. p. 2.

<sup>105</sup> ÁVILA JIMÉNEZ, Emilio [et al.]. *Op. cit.* p. 68.

Es en ese contexto en el que se integra una de las primeras colecciones videográficas del país, la de la Biblioteca Nacional de México. En febrero de 1982, al inaugurarse la Segunda Muestra de Televisión Universitaria, se firmó un convenio entre la Rectoría, la DGDU y el Instituto de Investigaciones Bibliográfica, por medio del cual se depositó formalmente en la Biblioteca Nacional el acervo videográfico de la UNAM que constaba, hasta ese momento, de más de 11 mil horas de grabación.<sup>106</sup>

Ese mismo año, la Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía (RTC), de la Secretaría de Gobernación, entregó a la Biblioteca Nacional el registro en video de todas las series que produjo entre 1976 y 1982. De esa manera se integró el acervo original de la Sala Especial de Videoteca de la BNM, al cual se incorporaron otros materiales audiovisuales que se encontraban dispersos en diferentes áreas de la Biblioteca y Hemeroteca nacionales.

Ahora bien, aunque la sala se fundó en 1982, no fue sino hasta 1989 cuando se abrió formalmente al público; durante todos esos años, se llevó a cabo la organización del material, por lo que el servicio no se había podido establecer de manera sistemática "...ni se contaba con manuales que definieran políticas, procedimientos y servicios que especificaran claramente sus funciones."<sup>107</sup> En 1988 se elaboró un manual de organización y servicios que, con algunas variaciones en la práctica, sigue funcionando hasta el momento.

Antes de mencionar los objetivos y las funciones de la sala, es pertinente aclarar que la Biblioteca Nacional de México (y por ende todo su patrimonio) no pertenece a la UNAM, como se infiere comúnmente: el hecho de que la Universidad Nacional tenga a su cargo la administración y custodia, tanto de la Biblioteca como de la Hemeroteca nacionales, ha propiciado tal confusión; pero es claro que la BNM no es una biblioteca académica o universitaria, sino una biblioteca nacional y pública. De acuerdo con esto y con la misión que le corresponde, debe reunir las obras editadas o producidas en México; adquirir las obras sobre México publicadas o producidas en el extranjero, y permitir el acceso a sus recursos documentales, tanto a investigadores y estudiantes como al público en general.

<sup>106</sup> GACETA UNAM, Vol. 1. No. 15, 22 de febrero de 1982. p. 5.

<sup>107</sup> INCLÁN CASTILLO, Manuel. *Sala Especial de Videoteca* [documento interno]. p. 3.

A partir de los objetivos generales de la BNM, se pueden establecer los propios de la Sala Especial de Videoteca: reunir, conservar y difundir la producción nacional de materiales audiovisuales y apoyar, así, el desarrollo cultural, técnico y científico del país.

Para alcanzar estos objetivos, tiene las siguientes

**ESTA TESIS NO DEBE SALIR DE LA BIBLIOTECA**

- Organizar y procesar el material que ingresa a la sala.
- Poner a disposición de los usuarios el material audiovisual para su consulta y difusión.
- Conservar y almacenar adecuadamente los materiales.
- Proporcionar el equipo técnico necesario dentro de la sala para la consulta del material.

Debido al auge y potencialidad del videocasete como canal de comunicación y medio de apoyo al proceso de enseñanza-aprendizaje, la Videoteca recibe mayoritariamente público estudiantil, de los niveles bachillerato y licenciatura, que acude en visitas individuales o en grupo. Otro sector importante de usuarios lo constituyen los docentes e investigadores, quienes utilizan los recursos documentales de la sala para apoyar actividades académicas. También acuden promotores sociales o comunitarios.

A todos ellos, la Sala Especial de Videoteca ofrece la oportunidad de contar con producciones mexicanas, cuyo contenido, tratamiento e imagen corresponden a un contexto cercano al público usuario, lo que facilita la retroalimentación comunicativa.

Por su acervo y el perfil de los usuarios que atiende, la Videoteca tiene una dinámica muy particular que, año con año, se traduce en mayor demanda. Actualmente, de los 60 mil usuarios al año que recibe la Biblioteca Nacional, la Sala Especial de Videoteca atiende aproximadamente a 2 mil en los servicios de préstamo interno, consulta especializada, referencia a otros acervos, duplicado de material y recepción de visitas guiadas.

### 3.2. Estructura organizativa e instalaciones

Como se mencionó, el Instituto de Investigaciones Bibliográficas de la UNAM tiene la custodia de la Biblioteca y Hemeroteca nacionales; dicho instituto administra y salvaguarda ambos patrimonios a través de las dos coordinaciones respectivas.

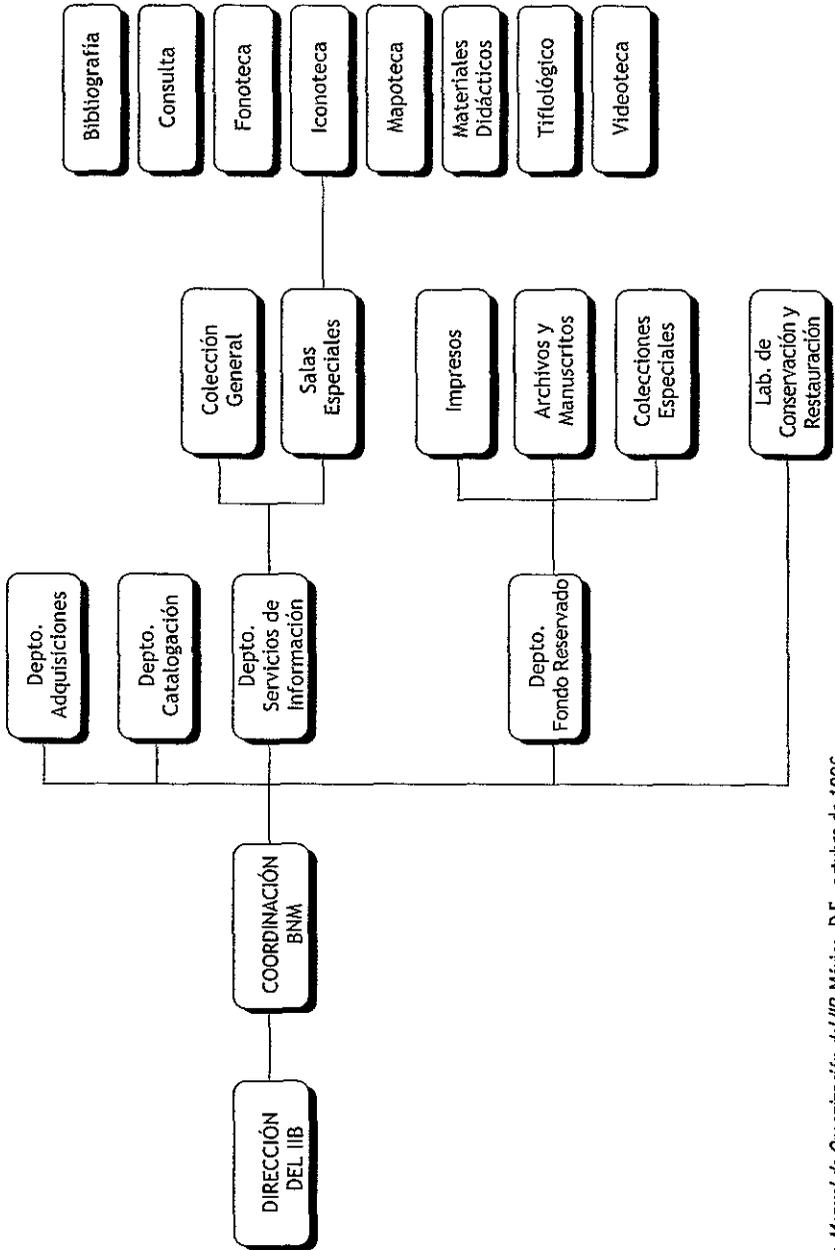
La Coordinación de la Biblioteca Nacional está integrada por los departamentos de Adquisiciones, Catalogación, Fondo Reservado y Servicios de Información. De este último se desprenden, a su vez, ocho Salas Especiales, entre las que se encuentra la Videoteca (ver organigrama en la página siguiente).

Es importante mencionar que el acervo de la BNM está organizado por colecciones: *General*, compuesta por obras monográficas contemporáneas (libros impresos de 1910 a la fecha); *Fondo Reservado*, constituido por los documentos más antiguos y valiosos de la biblioteca: archivos, manuscritos, incunables (libros publicados entre los siglos XV y XVI, correspondientes a la imprenta de tipos móviles) y libros impresos entre el siglo XVI y 1910; además de las diferentes colecciones de las *Salas Especiales*.

Cada sala especial cuenta con personal e instalaciones propias para almacenar, organizar y difundir aquellos materiales que por su soporte físico requieren de equipo y/o mobiliario adecuado para su consulta y conservación. El tipo de materiales que albergan dichas salas puede apreciarse en el siguiente cuadro, junto con la clave de identificación de cada una de las colecciones:

SALA	TIPO DE MATERIALES	CLAVE
BIBLIOGRAFÍA	Obras de bibliotecología, documentación y bibliografía.	B
CONSULTA	Almanaques, diccionarios, enciclopedias, directorios.	C
FONOTECA	Partituras, guiones, discursos, discos compactos, cintas magnetofónicas, audiocasetes.	F
ICONOTECA	Fotografías, diapositivas, carteles, láminas, tarjetas.	I
MAPOTECA	Mapas, atlas, guías turísticas.	M
MATERIALES DIDÁCTICOS	Rompecabezas, conjuntos, juegos, modelos, tarjetas mnemotécnicas.	TJ
TIFOLÓGICO	Monografías y revistas en Braille, audiolibros.	TI
VIDEOTECA	Videocasetes, videodiscos, películas.	V

ORGANIGRAMA DE LA BIBLIOTECA NACIONAL DE MÉXICO



FUENTE: Manual de Organización del IIB, México, D.F., octubre de 1996.

Los acervos de salas especiales, junto con libros, manuscritos, archivos históricos, incunables y ediciones raras constituyen los recursos documentales de la BNM, que ascienden a más de un millón de unidades físicas reunidas a lo largo de 130 años.<sup>108</sup>

Ahora bien, por lo que respecta a la administración de la Sala Especial de Videoteca, ésta cuenta con la figura responsable de un técnico académico, quien está al frente de todas las actividades de la sala, tanto de servicios como de organización y proceso documental.

Asimismo, están adscritos al área 3 bibliotecarios administrativos que se encargan de proporcionar el servicio de consulta, proyección y copiado de material, además de apoyar en algunos aspectos técnicos del proceso documental.

Como se verá más adelante, tal distribución de funciones y recursos humanos no resulta del todo efectiva para alcanzar de manera óptima los objetivos de la sala (sobre todo si se considera que la figura responsable de la Videoteca lo es también de la Sala Especial de Materiales Didácticos, ubicada en la misma área pero con personal administrativo propio).

Por los objetivos de este trabajo, conviene ahondar en el perfil de dicha figura, entre cuyas funciones están:

Diseñar planes y programas para el buen funcionamiento de la sala; elaborar y actualizar manuales de organización, procedimientos y servicios; asignar y supervisar las actividades del personal administrativo a su cargo; elaborar estadísticas relacionadas con los servicios; observar las condiciones de resguardo y almacenamiento del acervo; sistematizar y procesar los recursos documentales de la sala (esto es, análisis de contenido, catalogación y tratamiento de la información para su consulta); colaborar con el departamento de Adquisiciones en la selección de material audiovisual; difundir interna y externamente los servicios de la sala, y determinar las necesidades de recursos humanos y materiales.

---

<sup>108</sup> Instituto de Investigaciones Bibliográficas. *Biblioteca Nacional de México* [documento interno]. México, D.F., enero de 1998. p. 14.

La escolaridad requerida para el perfil antes descrito es la licenciatura en *biblioteconomía* o en *ciencias de la comunicación*, con conocimientos adicionales de administración, relaciones humanas y manejo de personal.<sup>109</sup>

Según se advierte, dicho perfil exige interdisciplinariedad, pues deben manejarse tanto elementos del tratamiento documental y la gestión bibliotecaria, como aspectos técnicos, conceptuales y expresivos relacionados con los medios audiovisuales; además de contar con un amplio panorama del desarrollo de estos medios en su contexto social y económico; así como con conocimientos básicos de informática y nuevas tecnologías de la información.

Por todo lo anterior y tomando en cuenta lo expuesto en el apartado 2.4.1, se entiende que dicha figura corresponde a la de un *documentalista audiovisual*. Cabría destacar aquí lo que señala Alfonso López Yepes en el sentido de que "...todo depositario de documentos audiovisuales se convierte en documentalista audiovisual cuando analiza aquéllos e informa —documenta— acerca de su contenido al usuario o investigador...".<sup>110</sup>

Por otra parte, en cuanto a instalaciones y distribución física, la Videoteca está ubicada en el 3er. piso del edificio que desde 1979 comparten la Biblioteca y Hemeroteca nacionales, en la Zona Cultural de Ciudad Universitaria.

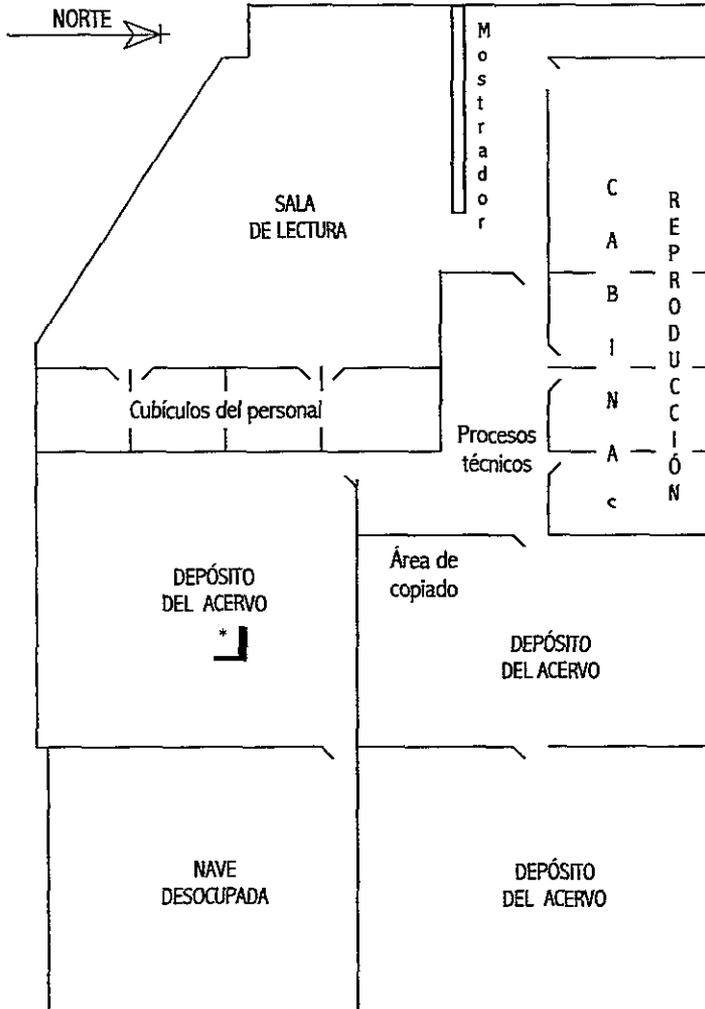
El área de la Videoteca ocupa una superficie aproximada de 300 m<sup>2</sup>, que se distribuye entre sala de lectura, cabinas de reproducción (para la consulta del material), área de procesos técnicos (para la sistematización documental), área de copiado y acervos (ver plano de sala en la página siguiente).

La sala de lectura tiene capacidad para 20 usuarios, mientras que cada una de las tres pequeñas cabinas de reproducción tienen capacidad para 10 personas, y la grande para 30 personas. De esa manera, la Videoteca puede atender en sus instalaciones hasta 80 usuarios simultáneamente.

<sup>109</sup> Universidad Nacional Autónoma de México. *Catálogo de puestos*, México, D.F. 1995.

<sup>110</sup> LÓPEZ YEPES, Alfonso (1993). *Op. cit.* p. 53.

### PLANO DE LA SALA



\* Este acervo no pertenece a la Videoteca, sino a la Sala Especial de Materiales Didácticos.

Por otra parte, para atender sus diversas actividades, la sala cuenta con el siguiente equipo electrónico:

CANT.	DESCRIPCIÓN DEL EQUIPO	AÑO DE COMPRA
1	Videocasetera U-matic Sony VO-2610	1979
1	Monitor color 20 plg. Panasonic CT-1910M	1981
1	Videocasetera VHS Phillips VR-253	1982
2	Monitor color 20 plg. Hitachi CT-2195	1989
1	Monitor color 20 plg. Sony KV-20T	"
2	Videocasetera Beta Sony SL-55	"
2	Videocasetera Beta Sony SL-S500	1990
1	Videocasetera VHS Panasonic NV-J32	"
1	Monitor color 20 plg. Sony KV-2127	"
1	Videocasetera VHS Sony SLV-X67	1995
1	Reproductora de Disco Láser Sony MDP-4056	"
2	Videocasetera VHS Sony SLV-L4	1996
1	Videocasetera VHS Sony SLV-L5	1997
1	Proyector de cine de 16 mm	?
3	Proyectores de diapositivas	1982

En cada cabina de reproducción hay un monitor y dos videocaseteras (VHS y Beta). Dichas salas resultan muy funcionales para las visitas en grupo; sin embargo, la mayoría de los usuarios asisten individualmente, por lo que con frecuencia las cabinas se abren para una sola persona mientras otros usuarios esperan turno, desaprovechándose de alguna manera el espacio disponible. Éste podría optimarse con un sistema de módulos individuales para la consulta del material, lo cual también agilizaría el servicio.

El problema opuesto se presenta con la atención de visitas guiadas (proyección de videos sobre los servicios y actividades de la biblioteca a grupos grandes). En ocasiones asisten grupos de más de 25 personas, por lo que las visitas se tienen que dividir en dos o tres secciones para ser atendidas en las instalaciones de la

Videoteca. Una posible opción sería aprovechar el espacio que ofrece el auditorio del Instituto, con capacidad para 160 personas, donde podría instalarse un sistema adecuado de proyección.

En cuanto al horario, como sala especial, la Videoteca atiende de lunes a viernes de 9:00 a 14:00 hrs. —a fin de evitar el desgaste del equipo y de los materiales—. Para acceder a los servicios de la sala es requisito indispensable ser mayor de 16 años y presentar una identificación. Con iguales restricciones, la colección general de la BNM está a disposición del público de lunes a viernes de 9:00 a 20:00 hrs. Para mayor información ver Anexo *Reglamento de la SEV*.

### 3.3. Organización física, almacenamiento y conservación del acervo

El acervo de la Sala Especial de Videoteca está compuesto por 24 mil 480 unidades físicas, constituidas principalmente por videgrabaciones:

MEDIO	SOPORTE	FORMATO	UNIDADES FÍSICAS
Video	Poliéster celan	Videocasete U-matic (¾ plg.)	11,727
"	"	" VHS (½ plg.)	11,761
"	"	" Beta (½ plg.)	736
Videodisco	Aluminio plateado	Laser disc EP (30 cm)	140
Filme	Acetato	Película de 8 mm y 16 mm	7
Microforma	"	Microfilme, microficha	24 (vols.)
Fotografía	"	Diapositivas	13 (vols.)
Otro	Otro	Conjunto*	72 (vols.)
		TOTAL	24,480

\* Combinaciones diversas con cualquiera de los siguientes soportes: audiocasete, videocasete, diapositiva, filmina, discos de acetato, libro y/o folleto.

El acervo se complementa con una pequeña colección de 300 títulos monográficos (libros sobre cine, video y televisión) que se consideran material de apoyo; éste es

un aspecto en el que aún no se definen los criterios de organización, de lo cual resulta que las salas especiales no resguardan exclusivamente material no-librario (hay que anotar, no obstante, que los libros no se procesan dentro de la sala, sino en el Departamento de Catalogación). Otro asunto indeterminado es el de las diapositivas, ya que no todas están relacionadas con material auditivo y, considerando que existe una Sala Especial de Iconoteca (imagen fija), los materiales de este tipo deberían reunirse allí.

Por último, cabe señalar que el acervo de Videoteca, al igual que el de la BNM en general (con excepción de la Sala de Consulta, donde existe estantería abierta al público), está resguardado por un sistema de estantería cerrada; esto significa que sólo el personal de cada área tiene acceso a las zonas de depósito.

### *Nivel de organización*

Todo el material de la sala está inventariado. Desde 1982 se inició el inventario y la organización física del acervo, dando como resultado las listas provisionales del mismo; estas listas se actualizan constantemente con el registro de todos los títulos que ingresan al acervo, lo que permite poner en servicio inmediato los materiales mientras se analizan y describen catalográficamente. Este nivel de inventario general es fundamental, pues siempre será recomendable tener un nivel de organización uniforme (aun modesto), que un porcentaje pequeño exhaustivamente ordenado y el resto del acervo en total desorganización.

En ese sentido, los videocasetes y demás unidades físicas de la Videoteca tienen asignado un número de inventario junto con la etiqueta correspondiente de código de barras; se trata, por tanto, de un número irrepetible y único para cada material. Dicha identificación es asignada por el Departamento de Adquisiciones (ver organigrama en la página 81), que es el encargado de adquirir e inventariar todos los materiales que ingresan a la BNM y de canalizarlos a las diferentes áreas y colecciones de la biblioteca. El número de adquisición contempla:

BNM	-	00	-	0000
(Acervo)		(año)		(Número consecutivo que no se vea rebasado por la adquisición total de la biblioteca en un año)

### Tipo de organización

Una primera forma de organización es por el tipo de material; es decir, en la estantería se distribuyen por una parte los videocasetes, y por otra los videodiscos, películas y otros soportes. Cabe mencionar que dentro de la sala los diferentes soportes también tienen una clave de identificación, la cual se acompaña con la clave de la sala:

V	V (videgrabaciones: videocasetes y videodiscos)
(VIDEOTECA)	P (películas)
	D (diapositivas)
	O (conjuntos)
	H (microfichas)
	F (filminas)

Por otra parte, al tratarse de una colección (reunión, recopilación) de producciones finales de diversas fuentes productoras, el acervo de Videoteca se organiza a partir de la procedencia del material, lo que da como resultado varias colecciones. Cuando la colección así lo permite, en su interior el material se organiza por series y subseries y, dentro de éstas, cada unidad física recibe un número progresivo. Los elementos anteriores se consideran para la clave de colocación del material, tema que se desarrollará más adelante.

### Almacenamiento y conservación del acervo

Como se aprecia al inicio de este capítulo, aunque la Biblioteca Nacional de México es una institución con más de un siglo de historia, no fue sino en época reciente cuando pudo tener un edificio construido *ex profeso* para albergar sus recursos documentales. Esto se ha traducido en mejores condiciones generales para el almacenamiento y conservación de dicho patrimonio, lo cual constituye uno de los objetivos fundamentales de la biblioteca.

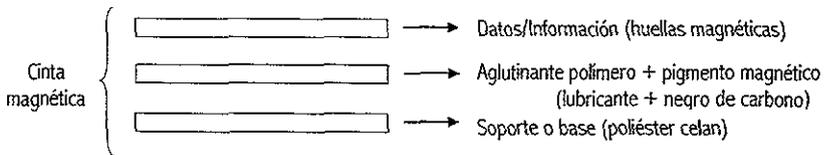
En el caso particular de los materiales audiovisuales, es obvio exigen mayores esfuerzos de organización, administración, conservación y preservación, ya que son

sumamente frágiles y sensibles al ambiente (agua, humedad, calor, polvo, luz natural, contaminantes industriales, etcétera).

Asimismo, la fragilidad de estos materiales los hace más susceptibles a rayones, roturas, dobleces, adherencias y otros deterioros ocasionados por la inadecuada manipulación. Otro aspecto del ambiente que es necesario controlar es la producción de microorganismos (hongos y bacterias) que puedan interactuar con el material, así como de insectos y animales inferiores (cucarachas, hormigas, ratas, etc.). Por todo ello, es indispensable aislarlos y mantenerlos en condiciones ambientales adecuadas que favorezcan su conservación.

Respecto a los videocasetes, que son la parte esencial del acervo de Videoteca, conviene mencionar que principalmente el polvo, la ceniza, la nicotina, las pelusas y otras partículas resultan sumamente dañinos, ya que se adhieren a las cintas magnéticas obstruyendo la información.

La excesiva humedad es otro factor de deterioro, pues si el material absorbe agua ésta rompe la estructura química de las diferentes capas que componen la cinta. El efecto inverso se presenta con el exceso de calor, el cual provoca pérdida de agua y de elasticidad en la cinta,<sup>111</sup> con lo cual se vuelve quebradiza en sus diferentes componentes:



De lo anterior se entiende que los cambios bruscos de temperatura aceleran el deterioro del material, por lo cual es fundamental mantener condiciones climáticas estables mediante el control del calor y, por tanto, de la humedad relativa, que es directamente proporcional a la temperatura ambiente. Las condiciones adecuadas

<sup>111</sup> VOLKMANN, Herbert. "Preservación", en *Manual de archivos filmicos*, Boletín CIDUCAL/3, 2a. época. p. 15.

para almacenar videocintas son de 18-20° C de temperatura y de 45-50% de humedad relativa; este último porcentaje se recomienda también para la zona de trabajo —proyección y copiado—, junto con una temperatura de 20° C.<sup>112</sup>

A continuación se enlistan las condiciones de almacenamiento, así como las medidas de conservación que se han adoptado para la colección audiovisual de la Videoteca:

1. El acervo se distribuye en dos naves de acceso restringido: una contiene los submáster y otra las copias de exhibición de los videocasetes (de los videodiscos, películas y diapositivas no se tiene copia). Mantener separados los submáster de las copias de exhibición previene que en un siniestro se pierda todo el acervo.
2. Las naves están aisladas, sin ventanas ni ventilas y con puertas herméticas.
3. Se tiene una estantería metálica perfectamente aterrizada, con una plataforma de 14 cm que separa suficientemente el material del suelo y lo resguarda de una inundación; en ella los videocasetes se acomodan verticalmente en contenedores individuales de plástico, las películas se conservan en latas herméticas y las diapositivas y microformas se guardan en cajas de plástico o cartón (aunque lo ideal sería guardarlas en cajas de poliuretano expandido o de cartón desacidificado, ya que el cartón común contiene ácido). Los videodiscos se conservan aparte, en un archivero de metal y dentro de sus propios estuches.
4. Los materiales están suficientemente alejados de las fuentes de energía eléctrica o magnética (transformadores, pilas, reguladores de voltaje, etc.); así como de las fuentes de luz, las cuales permanecen apagadas mientras no se esté localizando o acomodando el material. Además, se cuenta con tres lámparas de seguridad que encienden en caso de fallas en la energía eléctrica y que permiten desactivar los apagadores generales y desconectar los equipos.
5. Se cuenta con dos extintores de 2.5 kg cada uno, localizados en lugares visibles y con la respectiva señalización; otros letreros visibles son los que prohíben fumar e introducir alimentos.

---

<sup>112</sup> Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología. *Catálogo de materiales audiovisuales sobre ciencia y tecnología: selección*. p. XLII.

6. Toda el área se mantiene libre de polvo mediante la limpieza periódica y exhaustiva; además de que el sistema de circulación de aire con que cuenta todo el edificio purifica constantemente el ambiente y evita la presencia de partículas.
7. Se realiza la fumigación periódica de todos los acervos.
8. Para el copiado sólo se usan cintas nuevas y se efectúa en la máxima velocidad; asimismo, al lado de cada equipo de reproducción y copiado se encuentra un ventilador para evitar que el calentamiento de los aparatos afecte a la copia de exhibición. Asimismo, para el rebobinado se utilizan regresadoras especiales y nunca las videocaseteras.

No obstante, frente a estas medidas se deben mencionar también algunos factores que no se han controlado aún:

1. No hay sistema de aire acondicionado ni existen medidores de humedad y temperatura, por lo que no es posible conocer con exactitud las condiciones ambientales de las bóvedas. Generalmente éstas son áreas frescas, sin embargo, aunque no se ha deteriorado visiblemente ningún material, se observa que las etiquetas de los contenedores se despegan con el tiempo, sobre todo en época de calor.
2. El piso y el techo son de cemento pulido que con el tiempo desprende polvo; el sistema de iluminación utiliza lámparas fluorescentes sin protección, las cuales emiten vibraciones que pueden interferir con el campo magnético de las cintas.
3. No se han instalado detectores de humo con alarma.
4. Si bien las cabinas de proyección están separadas de los acervos, el área para la grabación del material se encuentra en la nave de copias de exhibición, lo que hace necesaria una redistribución para mantener los acervos alejados de las zonas de trabajo.
5. Por último, hasta hace poco tiempo, el equipo técnico de videograbación no recibía mantenimiento; actualmente se le da un mantenimiento preventivo y correctivo en forma paulatina.

En relación con este punto, es importante señalar que el lubricante de las cintas se desvanece mediante el contacto con las cabezas lectoras de imagen y los rodillos de arrastre de la videocasetera; el exceso de humedad en el ambiente puede volver pegajosos tales componentes, o bien, aunque se haga limpieza periódica en el área para mantenerla libre de polvo, éste inevitablemente se deposita en los aparatos.

Por tales inconvenientes, es fundamental el uso periódico del casete limpiador de cabezas con líquido lubricante, así como el mantenimiento preventivo de todo el equipo para controlar la limpieza y ajuste adecuados de los rodillos de arrastre. Asimismo, es primordial contar con una máquina evaluadora para cintas de todos los formatos que permita recorrerlas periódicamente, limpiarlas de partículas y evitar que afecten tanto al equipo reproductor como a otras cintas.

Cabe insistir en que las condiciones climáticas adversas y la falta de mantenimiento en el equipo técnico restan longevidad a las cintas; por esa razón, cualquier esfuerzo que se realice en gastos de mantenimiento y conservación ayuda a prolongar la vida y el buen estado de la colección. Corresponde aquí mencionar que los servicios de la sala aportan recursos por 6 mil pesos al año, aproximadamente, mismos que podrían constituirse en una especie de fideicomiso para reaplicarlos a las necesidades materiales del área.

En ese sentido, conviene destacar la necesidad de realizar un diagnóstico (en una muestra del 10% del acervo), a fin de conocer a ciencia cierta el estado de conservación del material, por medio de métodos analíticos (pruebas de laboratorio) sencillos y prácticos que permitan medir el grado de acidez y elasticidad de las cintas, así como la tensión de las cabezas de las videocaseteras.

Dicho diagnóstico permitirá reorientar o reforzar las líneas de conservación: detectar material en mal estado y copiarlo de inmediato para obtener un respaldo; aislar o descartar material enfermo y reorganizar el espacio físico; replantear las restricciones de uso y préstamo, además de perfeccionar las estrategias de preservación del material y mantenimiento de la infraestructura.

Para finalizar este capítulo, se puede decir que si bien la Sala Especial de Videoteca dispone de ciertas condiciones de almacenamiento y conservación en su acervo, es necesario implantar más acciones que fortalezcan la preservación de los materiales.

Por otro lado, es importante destacar el adecuado nivel de organización que se observa en la sala, toda vez que forma parte de una estructura mayor conformada a lo largo de muchos años.

De alguna manera, dicho nivel de organización se ve reflejado en el proceso documental que se describe en el capítulo siguiente, en el cual también se señalan aquellos aspectos que dificultan el proceso y cuya atención puede favorecer el logro de los objetivos delegados a la SEV.

## **4. LA DOCUMENTACIÓN AUDIOVISUAL EN LA SALA ESPECIAL DE VIDEOTECA**

## 4. LA DOCUMENTACIÓN AUDIOVISUAL EN LA SALA ESPECIAL DE VIDEOTECA

### 4.1. El carácter documental de la Sala Especial de Videoteca

En el presente capítulo se describe el proceso de la documentación audiovisual que se lleva a cabo en la Sala Especial de Videoteca. No obstante, antes de entrar de lleno conviene destacar algunos elementos que permiten ubicar el carácter documental de la sala y su materia de trabajo.

Según algunos autores, el término documentalista engloba al conjunto de profesionales, estudiosos y profesores de la información y documentación que como "...sujetos emisores del proceso informativo-documental... pueden mantener su tradicional o nuevo nombre de la función determinada (archiveros, bibliotecarios, bibliógrafos, museólogos, documentalistas), pero que no deben olvidar su ubicación en el marco más amplio del profesional de la Información y Documentación...".<sup>113</sup>

En ese sentido, aunque suelen establecerse algunas diferencias entre un centro de documentación y una biblioteca, se trata en última instancia de unidades documentales que recogen, analizan y difunden información con métodos, técnicas y tecnologías similares.

Comúnmente el objetivo de los centros de documentación es la difusión de documentos secundarios que hacen referencia a fuentes originales o primarias, localizadas o resguardadas en diversos acervos externos; en tanto, la función tradicional de la biblioteca es conservar documentos primarios.

Sin embargo, muchas bibliotecas tienen también una función de referencia y dan igual importancia tanto a la conservación de documentos como a su difusión y a la prestación de servicios de referencia; asimismo, muchos centros de documentación conservan sus documentos secundarios como una colección propia.

---

<sup>113</sup> LÓPEZ YEPES, José y Juan Ros García. *Op. cit.* p. 142.

Por otra parte, es evidente que una biblioteca es en la actualidad "...un centro de recursos múltiples inmerso en el trinomio texto/imagen/sonido...",<sup>114</sup> y que en los diversos documentos que alberga recae un tipo específico de tratamiento documental.

A partir de esas consideraciones y de acuerdo con los elementos presentados a lo largo de este trabajo, se puede decir que la Sala Especial de Videoteca es una unidad de documentación en sentido global y una unidad de documentación audiovisual en sentido específico (particularizando todavía más y debido a la constitución de su acervo, se trata de una unidad de documentación videográfica). Como tal, cumple la doble función de conservar documentos audiovisuales primarios y difundir su contenido para apoyar actividades académicas, de investigación y divulgación.

Es decir, el perfil documental de la sala observa un doble carácter: como entidad de almacenamiento/custodia y como entidad de difusión/servicio. Desde luego, esto genera la dinámica y problemática particulares que se han tratado de reflejar en los dos últimos capítulos de este trabajo. En ese tenor, en las páginas siguientes se describe de manera crítica el proceso de la documentación audiovisual que se efectúa en la sala, presentado algunas sugerencias para su mayor efectividad.

Cabe aclarar que dicho proceso es el resultado de diferentes etapas de organización y ajustes, en las que han intervenido diversos recursos humanos a lo largo de más de diez años. Muchos de los aspectos que aquí se mencionan en cuanto a políticas y procedimientos generales se aplican por igual a todas las áreas de la BNM, por lo que se hará constante referencia al respecto.

Por último, es importante mencionar que esta experiencia en documentación audiovisual se circunscribe claramente en el sector institucional y de difusión de productos terminados (colección); por tanto, tiene una dinámica diferente a la que se presenta en las organizaciones públicas y privadas dedicadas a la producción audiovisual (archivos), donde la documentación adquiere ciertas particularidades que salen de los propósitos del presente trabajo.

---

<sup>114</sup> RAMOS FAJARDO, Carmen. *Op. cit.* p. 33.

## 4.2. La cadena documental en la Sala Especial de Videoteca

### 4.2.1. Recopilación documental

Para el acervo de la BNM en general, las vías de recopilación, también conocidas como canales de adquisición, son las siguientes:

#### A) Depósito legal

Un decreto presidencial publicado en el Diario Oficial de la Federación, el 23 de julio de 1991, obliga a los editores y productores de materiales bibliográficos y documentales del país a entregar a la Biblioteca Nacional de México (y a la Biblioteca del Congreso de la Unión) dos ejemplares de libros, folletos, revistas, periódicos, mapas, partituras musicales, carteles y otros documentos impresos; así como un ejemplar de micropelículas, diapositivas, discos, disquetes, audiocasetes, videocasetes y otros documentos audiovisuales y electrónicos de contenido cultural, científico y técnico.

Tal disposición fue la primera en nuestro país en considerar a los materiales audiovisuales como materia del depósito legal, por lo que se puede decir que la legislación al respecto ha sido relativamente tardía, si bien convierte a la BNM en uno de los grandes depositarios *nacionales* de la producción audiovisual del país de contenido cultural, científico y técnico.

A cambio, dicho decreto compromete a la BNM a recibir los documentos, expedir constancia de su recepción, custodiarlos, preservarlos y mantenerlos en buen estado; además de organizarlos sistemáticamente para su difusión.

#### B) Compra

Por esta vía, la BNM adquiere todos aquellos documentos de autores/realizadores mexicanos editados/producidos en el extranjero; materiales extranjeros que se refieren a algún aspecto de México o que, por su naturaleza y contenido, enriquezcan y complementen la colección de la Biblioteca Nacional (incluye materiales para apoyar alguna área o actividad específica de la institución). Toda vez que existe el decreto del depósito legal, la BNM no puede adquirir por esta vía producciones nacionales.

### C) Canje y donación

Mediante convenios con otras instituciones nacionales y extranjeras, la BNM realiza intercambio (canje) de materiales; asimismo, recibe en donación colecciones provenientes de organizaciones y particulares.

Ahora bien, para tener una idea del impacto de los diferentes canales de adquisición en el acervo general de la BNM y particularmente en el de Videoteca, puede observarse que en 1997 (cuando se registró el mayor ingreso a la sala de los últimos tres años) la biblioteca adquirió un total de 39 mil 43 unidades físicas correspondientes a 18 mil 692 títulos, los cuales se distribuyeron así:

VÍA DE ADQUISICIÓN	TÍTULOS	UNIDADES FÍSICAS
Depósito legal	8,561	17,085
Compra	9,427	21,145
Canje y donación	704	813
TOTAL	18,692	39,043

FUENTE: Biblioteca Nacional de México. *Op. cit.* p. 18.

Es importante observar que, por lo menos en lo que respecta a ese año, la BNM compró más materiales de los que ingresaron por depósito legal, que en teoría debe ser la principal vía de adquisición.

Por otra parte, aterrizando en el acervo de Videoteca, tenemos que del ingreso total de 1997 sólo 297 títulos correspondieron a la sala:

VÍA DE ADQUISICIÓN	TÍTULOS	UNIDADES FÍSICAS
Depósito legal	248	123
Compra	45	38
Canje y donación	4	4
TOTAL	297	165

FUENTE: BNM, Departamento de Servicios de Información. *Desarrollo de Colecciones, Estadística anual 1997, Sala Especial de Videoteca.*

Comparando ambas tablas, resulta que el número de títulos que ingresaron a la sala por las diferentes vías representó apenas el 1.5% del total de títulos recibidos en la BNM, si bien aquí el depósito legal fue considerablemente superior a los otros canales. Por otro

lado, tal vez resulte extrema la comparación de las adquisiciones de la sala con el grueso de la Biblioteca (que incluye una gran diversidad de documentos). Sin embargo, entre 1998 y 1999 sólo ingresaron a la Videoteca 59 títulos nuevos (114 unidades físicas): 40 por depósito legal, 13 por compra y 6 por donación. En cifras llanas, por tanto, la recopilación de la sala no parece corresponder con la producción audiovisual de contenido cultural, técnico y científico del país.

Como señalan los autores del libro *El video en México*, es difícil cuantificar la producción videográfica nacional con dicho contenido, ya que no se tiene ningún registro al respecto.<sup>115</sup> No obstante, simplemente en 1988 la Red Audiovisual del Sistema Nacional de Educación Tecnológica de la SEP registró, en 27 entidades federativas, 319 centros audiovisuales productores, almacenadores y distribuidores de más de 100 mil programas de carácter educativo, cultural y científico (si bien incluye videocasetes, películas, audiocasetes y diaporamas).<sup>116</sup> Estos datos dan una idea del volumen de la producción nacional en ese terreno, que ciertamente se incrementó en los últimos diez años.

Un diagnóstico efectuado directamente en el acervo de Videoteca en relación con la producción documental que le compete, incluye la cantidad de títulos y su procedencia. Como se mencionó en el apartado anterior, el acervo de la sala está organizado por colecciones procedentes de empresas e instituciones productoras y/o distribuidoras, entre las que destacan las siguientes: UNAM, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CNCA), Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), Comisión Nacional de Derechos Humanos, RTC, Películas Ebesa, Videoteca Mc Graw Hill, National Geographic, Televisa y CNI-Canal 40.

Como se recordará, el acervo de la sala asciende a 24 mil 480 unidades físicas, mismas que corresponden a 14 mil 554 títulos (con frecuencia un mismo título se presenta en más de un formato), cuya procedencia es la siguiente: más del 80% del acervo proviene de la UNAM (12,254 títulos) en sus distintas dependencias y facultades, mientras que otras instituciones y empresas productoras, juntas, representan apenas el 15% (2,300). Esta situación es hasta cierto punto comprensible si se toma en cuenta la estrecha relación de la BNM con la Universidad Nacional. Sin embargo, los más de 12 mil títulos procedentes de esta institución constituyen casi en su totalidad la colección

<sup>115</sup> ÁVILA JIMÉNEZ, Emilio [et al.]. *Op. cit.* p. 74.

<sup>116</sup> Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología. *Op. cit.* p. XI.

original con que se conformó la sala en 1982; por lo que en 16 años sólo se han reunido 2 mil 271 título de otras fuentes productoras.

Cabe señalar que en la producción videográfica del país se distinguen cuatro sectores: organismos privados (el sector más amplio), instituciones educativas, realizadores independientes e instituciones públicas;<sup>117</sup> de ahí se deriva un universo de entidades productoras que en su gran mayoría no están representadas en el acervo de la Sala Especial de Videoteca de la BNM. Por ese motivo resulta imprescindible fortalecer las vías de adquisición para la sala, sobre todo en lo que respecta al depósito legal, pues si no hay suficiente cultura del depósito en lo relativo a materiales impresos, la hay menos en lo que a materiales audiovisuales se refiere, y esto probablemente se deba al desconocimiento de las disposiciones legales respectivas.

Lo anterior exige una mayor vinculación entre la Sala Especial de Videoteca y el Departamento de Adquisiciones de la BNM que, como se señaló anteriormente, es el encargado de recopilar los materiales de toda la biblioteca mediante las diferentes vías. Es pertinente la colaboración de ambas áreas en la actualización de los directorios de productores y distribuidores del país, la generación de propuestas de compra y el diseño de estrategias de información y promoción del depósito legal entre los productores nacionales.

Por último, es importante que la sala logre mayor vinculación con otros acervos, a fin de contar con los catálogos respectivos que, en última instancia, también pueden ser considerados materia de depósito legal. Es decir, no todo lo que se produce en el país se puede reunir en la sala por cuestiones de espacio y capacidad de sistematización, pero es factible contar con las referencias de los documentos y eso, finalmente, también le compete a una biblioteca nacional y, por tanto, a sus salas especiales.

#### 4.2.2. *Análisis de contenido*

En el capítulo anterior se mencionó que el análisis documental abarca dos grandes dimensiones: el análisis formal del documento y el análisis del mensaje que éste soporta. Este último aspecto es el análisis de contenido y constituye una etapa fundamental, ya que determina en cierta forma el valor de todo el sistema documental

---

<sup>117</sup> ÁVILA JIMÉNEZ, Emilio [et al.]. *Op. cit.* p. 105.

utilizado, pues de la interpretación del contenido dependerá la recuperación o pérdida del documento durante la búsqueda de información.

El análisis de contenido implica dos operaciones esenciales: primero, una operación mental de identificación de los mensajes comprendidos en el documento y, segundo, un ejercicio de explicación o descripción de dichos mensajes. Los requisitos básicos de este análisis son la objetividad y exhaustividad; es decir, debe reflejar el contenido manifiesto del documento en su conjunto o totalidad.

La descripción comprende tres aspectos: a) la presentación condensada del contenido en sí; b) la tipificación del contenido por su género y audiencia, y c) la asignación de conceptos o términos clave que por sí solos representen dicho contenido y permitan su recuperación temática (indización). Las peculiaridades y el nivel de profundización de estas operaciones dependerán de las finalidades propias de la unidad documental de que se trate.

### *Resumen de contenido*

En el caso de la Sala Especial de Videoteca, para la tarea de condensación se elabora un resumen indicativo-descriptivo, en el que se señala de manera breve el contenido del documento. Este resumen implica una traducción concisa del lenguaje audiovisual al lenguaje escrito, mediante una *sinopsis* (descripción escrita, corta, precisa y objetiva del contenido de una obra de imagen en movimiento).<sup>118</sup>

Según se entiende, la operación anterior exige la visualización del documento para identificar sus objetivos y propósitos, qué temática aborda y cómo la desarrolla en términos generales; dicho proceso se conoce como *calificación* y puede consistir, incluso, en una descripción pormenorizada de cada una de las secuencias, escenas o planos que componen el documento, con sus tiempos de duración respectivos. Este tipo de calificación detallada se elabora en aquellos acervos audiovisuales que, destinados primordialmente a la producción, están constituidos en gran parte por material de stock (provisional, no editado).

<sup>118</sup> Federación Internacional de Archivos Fílmicos. *Reglas de catalogación de la FIAF para archivos fílmicos*. p. 198.

Por tratarse de una colección de productos terminados destinada a la consulta pública, en la Sala Especial de Videoteca cada documento se califica en su conjunto (sin dividirlo en secuencias ni escenas) y se verifica su duración total. En el caso de misceláneas (que conjugan diferentes formatos televisivos: reportaje, entrevista, cápsula informativa, etc.), la sinopsis se complementa con una lista esquemática de las partes que componen dicho programa. Cabe mencionar que con la calificación también se obtienen los datos de identificación del documento que servirán para su posterior catalogación.

Por lo pronto, del resumen que se elabore se extraerán, mediante el sistema automatizado de la BNM, una serie de palabras clave (sustantivos, principalmente) que facilitarán su recuperación en la búsqueda. Por ese motivo, el resumen debe elaborarse de manera clara, coherente y concisa, evitando las frases inútiles (entre ellas el título del documento), la redundancia y las imprecisiones; así como los términos raros, anacrónicos o demasiado locales (si se utilizan, es necesario añadir un término de uso corriente que los aclare).

Asimismo, se recomienda redactar el resumen con frases cortas, en tercera persona, voz activa y en un sólo tiempo; de hecho, este tipo de resumen sigue las mismas pautas de la redacción periodística y debe responder a las siguientes preguntas:

*¿Quién?*- Indicar con la mayor precisión posible a las personas representadas, identificándolas por el nombre, si son conocidas. (También se aplica a estructuras, artefactos o cosas representadas.)

*¿Qué?*- La acción que realizan o procesos que experimentan las personas, animales o cosas.

*¿Cómo?*- La forma en que se realizan las acciones o se presentan los procesos.

*¿Dónde?*- Situación del fenómeno o acción en el espacio: planeta, continente, país, localidad, sitio específico, etcétera.

*¿Cuándo?*- Ubicación de la imagen en el tiempo: época histórica, estación climática, etapa biológica, fecha exacta, etcétera.<sup>119</sup>

<sup>119</sup> MOREIRO GONZÁLEZ, José A. "Análisis de imágenes: un enfoque complementario", en María Pinto Molina [ed.] *Op. cit.* pp. 314-315.

Se entiende que, sin importar cuál sea su extensión (entre 10 y 100 palabras, aproximadamente), el resumen debe ser exacto y específico en cuanto al contenido original del documento, dejando fuera cualquier invención, crítica o juicio personal.

Desde luego, ese es el resultado deseable, pero el análisis de contenido es un proceso mucho más complejo de lo que podría sugerir cualquier técnica. Como se dijo anteriormente, el documentalista percibe la imagen a partir de un contexto y momento determinados, en los cuales sus propios conocimientos, gustos y vivencias actúan como referentes, junto con el recuerdo de imágenes analizadas con anterioridad.<sup>120</sup> Conviene retomar aquí algunas consideraciones acerca de la percepción de la imagen.

En primer lugar, toda imagen asume cuatro dimensiones: *dimensión material* (soporte físico en que está registrada); *dimensión formal* (relaciones que se establecen entre líneas, colores, volúmenes, formas, movimiento, etc.); *dimensión denotativa* o contenido explícito (significado primario que nos remite inmediatamente a objetos/sujetos y sensaciones/emociones reales que hemos registrado en la memoria en forma de huellas retinianas, acústicas, táctiles, etc.),<sup>121</sup> y *dimensión connotativa* o contenido implícito (significado secundario e intrínseco que cae en el ámbito de la interpretación, más allá de la dimensión explícita de la imagen).<sup>122</sup>

La decodificación o “lectura” de las imágenes audiovisuales se da, entonces, a partir de un almacenamiento previo de imágenes (iconicidad, analogía) y de un conjunto de convenciones o categorías visuales culturalmente aprendidas (arbitrariedad). Esto implica que la significación de la imagen se establece en dos momentos y sentidos:

Por un lado, en la producción del mensaje audiovisual mismo, es decir, en la intencionalidad del (los) realizador (res) al poner en juego determinados signos sonoros y visuales (icónicos, verbales, gestuales, escritos, musicales, etc.) organizados de un modo discursivo o argumental determinado: con el manejo de la cámara (ángulo, enfoque, composición, etc.), la puesta en escena y el montaje o edición. En otro sentido, la significación se particulariza durante la percepción y es aquí donde compete al

<sup>120</sup> *Ibidem.*

<sup>121</sup> BENITO, Ángel [dir.]. *Diccionario de ciencia y técnicas de la comunicación*. [lenguaje audiovisual] p. 826.

<sup>122</sup> GIL OLIVO, Ramón. *Cine y lenguaje: hacia una teoría del espectador competente*. pp. 227-228.

documentalista audiovisual (en tanto receptor/espectador intermediario) “leer” el discurso de la imagen, su continuidad coherente y su significado.

Obviamente, los intereses, conocimientos y circunstancias culturales y sociales de este espectador particular determinarán en gran medida su *competencia*, ampliarán o limitarán sus posibilidades en la “...tarea de descodificar [sic] y explicarse la información audiovisual que llega hasta él...”.<sup>123</sup>

Es decir, el documentalista audiovisual no puede quedarse en el primer nivel de reconocimiento de los rasgos denotativos de la imagen, su contenido “literal”, si se quiere. Debe ser capaz de interpretar otros elementos que se añaden a la imagen y le dan una connotación específica.

Ramón Gil Olivo en su libro *Cine y lenguaje: hacia una teoría del espectador competente*, plantea un ejemplo que, si bien corresponde a una imagen fija, vale la pena retomar a fin de ilustrar lo que podría considerarse un nivel ideal de identificación o reconocimiento para el análisis de documentos audiovisuales:<sup>124</sup>

A partir de la siguiente imagen:



Se pueden presentar diferentes niveles de reconocimiento:

- a) En un primer nivel sólo se reconocerá “un rostro” (se limita a los rasgos denotativos o elementales de la imagen).
- b) En un segundo nivel se identificará el “rostro de Charles Chaplin”.
- c) El tercer nivel observará el “rostro de Charles Chaplin, actor de origen inglés”.

<sup>123</sup> *Ibid.* p. 39.

<sup>124</sup> *Ibid.* pp. 230-231.

- d) El cuarto nivel (más completo) registrará el “rostro de Charles Chaplin (1889-1977), actor de origen inglés que vivió y trabajó en Estados Unidos, donde realizó *La quimera del oro*, *Tiempos modernos* y otras películas del cine mudo”.

Del ejemplo anterior se interpreta que al documentalista audiovisual le corresponde el nivel más completo de identificación o reconocimiento de imágenes. De ahí que sea determinante su cultura cinematográfica, televisiva, videográfica e, incluso, radiofónica; así como un conocimiento general de las formas en que se estructura el discurso audiovisual.

Esto último es especialmente importante para la siguiente fase del análisis de contenido: la tipificación del documento según su género o tipo de discurso audiovisual.

### Género

Por *género* se entiende un modo de comunicación convencional, más o menos flexible en estilo y temática según las épocas y culturas. Por lo regular, este aspecto no es tomado en cuenta como parte del análisis de contenido; sin embargo, aquí se considera un elemento importante de la identificación del mensaje videográfico y audiovisual en general.

En esta operación conviene partir del hecho de que un mensaje audiovisual es un “texto” dinámico por cuanto implica una multiplicidad de signos que se “mueven” (o parecen moverse) en tiempo y espacio. De ahí que lo audiovisual sea esencialmente *narrativo* y escénico, si bien existe un tipo de texto audiovisual *abstracto* que exhibe los signos con un fin meramente estético o formal (puro, poético).<sup>125</sup>

Ahora bien, por su contenido, el texto audiovisual puede ser ficticio (fingido) o constatativo (da fe de una realidad), a partir de lo cual se establecen los dos grandes géneros audiovisuales: *de ficción* y *documental* y, según las categorías antes mencionadas, se puede hablar de ficción-narrativa o abstracta y documental narrativo o abstracto.<sup>126</sup>

<sup>125</sup> BENITO, Ángel [dir.]. *Op. cit.* [narrativa audiovisual] pp. 938-942.

<sup>126</sup> FERNÁNDEZ-TUBAU RODÉS, Valentín. *El cine en definiciones*. p.76.

De ese cruce de posibilidades surge una serie de subgéneros, indistintamente llamados géneros, que se constituyen en una especie de fórmulas de expresión y de entendimiento entre el productor del mensaje audiovisual y la audiencia: así, se puede hablar de *comedia*, *melodrama*, *terror*, *ciencia-ficción*, *fantasía*, etc. (dentro de la ficción-narrativa); de *documental científico*, *informativo o educativo* (dentro del documental-narrativo), y del videoarte, como un ejemplo de la ficción-abstracta.

Junto con el género, es importante identificar el tipo de audiencia a la que está dirigido el documento; ya sea público en general o algún grupo específico según: edad (niños, adolescentes, adultos), niveles de escolaridad (preescolar, primaria, bachillerato, etc.), sectores productivos (agricultores, comerciantes, empresarios, etc.) o sectores sociales y culturales.

### *Indización*

A continuación se describe lo relativo a la indización, que se sugiere realizar al final, cuando ya se tiene una idea precisa sobre el contenido y alcance del documento.

Vale la pena recordar que dicha operación consiste en aislar y enunciar el contenido de un documento con el fin de recuperarlo por medio de conceptos o materias. Es decir, se analiza el documento y se le asigna un lugar de acuerdo con el tema o temas que trata, para lo cual existen los lenguajes controlados como herramientas del análisis documental.

El principal instrumento de indización utilizado en la Sala Especial de Videoteca lo constituyen los Encabezamientos de Materia de la Biblioteca del Congreso de Estados Unidos (homóloga de la BNM). Dichos encabezamientos de materia (LCSH, por sus siglas en inglés) constituyen un listado de términos simples y compuestos que abarcan todas las áreas del conocimiento y se estructuran en forma de tesoro.<sup>127</sup> Por tanto, se trata de un vocabulario controlado de palabras clave que, al

---

<sup>127</sup> Un tesoro es un lenguaje artificial formado por signos lingüísticos cuyo significado está preestablecido a fin de definir de manera unívoca el contenido de los documentos; dicho significado no se establece como en los diccionarios, a través de una definición, sino por las relaciones semánticas entre los conceptos [Cfr. Perpinyà i Morera, Remei; "Los lenguajes documentales", en María Eulàlia Fuentes i Pujol [ed.]. *Op. cit.* p. 121].

formar parte de una estructura codificada, adquieren el rango de *descriptores*, porque representan sin ambigüedad los temas y se correlacionan a fin de guiar el análisis y la búsqueda documental mediante el control semántico.

Es decir, se utilizan exclusivamente los descriptores del tesoro para indizar los documentos de acuerdo con el tema o temas que tratan, así como para formular los términos y combinaciones de la búsqueda; "...En este sentido, el thesaurus establece un puente de comunicación entre el documento y el usuario que quiere consultarlo".<sup>128</sup>

En los LCSH, los descriptores establecen entre sí relaciones *jerárquicas* (de inclusión y subordinación), *asociativas* (de equivalencia y afinidad) y *preferenciales* (de exclusión y sustitución).

Para indicar dichas relaciones se utiliza la siguiente codificación:<sup>129</sup>

a) Relaciones jerárquicas:

BT (*broader term*) / término genérico (TG) = indica un término o tópico genérico que encabeza otros términos más específicos.

NT (*narrower term*) / término específico (TE) = señala un término o tópico muy específico incluido en otro más general.

b) Relaciones asociativas:

RT (*related term*) / término relacionado (TR) = señala los términos relacionados entre sí por afinidad (mismo nivel jerárquico).

SA (*see also*) / véase también (VT) = remite a otra combinación de términos que puede resultar útil para el tema o asunto que se desea expresar.

<sup>128</sup> *Ibid.* pp. 121-122.

<sup>129</sup> Library of Congress. *Subject Headings*, 21 st. ed.

c) Relaciones preferenciales:

USE (*use*) / use = indica el término que se utiliza en lugar de otro(s).

UF (*used for*) / usado por (UP) = indica los términos que no se utilizan.

Además de los códigos anteriores, se recurre a las siguientes notas aclaratorias:

SN (*scope note*) / nota de alcance (NA) = limita el sentido del descriptor con una breve acepción del término para evitar ambigüedad.

(*May subd. geog.*) / (puede subd. geog.) = señala los términos que pueden ser acompañados por una subdivisión geográfica, la cual actúa como identificador o calificador. (Hay identificadores geográficos, personales, institucionales, temáticos y cronológicos, que acompañan al descriptor mediante un guión.)

Ejemplo 1. (Los conceptos o términos se tradujeron al español, como se hace al indizar, y los ejemplos se tomaron parcialmente a fin de abreviar.)

Televisión (*puede subd. geog.*)

Aquí están comprendidas obras generales sobre  
televisión y obras técnicas sobre equipo de } NA  
televisión

UP Radio visión

TV

TG Sistemas electrónicos

Telecomunicación

TR Astronáutica —Sistemas de comunicación óptica

Además de precisar el alcance del término, señala que éste puede acompañarse por un identificador geográfico (ej.: *Televisión—México*). Por otra parte, advierte que siempre debe utilizarse el término *Televisión* en lugar de *Radio visión* o *TV*; que arriba de *Televisión* hay términos o conceptos más genéricos como *Sistemas electrónicos* y *Telecomunicación*, y por último, que *Astronáutica*, en lo tocante a *Sistemas de comunicación óptica*, es un concepto relacionado con *Televisión*.

Ejemplo 2:

Materiales audiovisuales (*puede subd. geog.*)

- TE Adquisición de materiales audiovisuales
- Catalogación de materiales audiovisuales
- Películas
- Videograbaciones
- VT Subdivisión Estudio y enseñanza —Auxiliares audiovisuales debajo de algún término o materia en la que se apliquen tales recursos. Ej. Geografía —Estudio y enseñanza —Auxiliares audiovisuales.

Señala que entre los descriptores más específicos que engloba el término *Materiales audiovisuales* están *Películas* y *Videograbaciones*. Remite, además, a la subdivisión *Auxiliares audiovisuales* como calificador o identificador de otros términos.

Ejemplo 3:

Videograbaciones

- UP Videos
- TG Materiales audiovisuales
- TE Catalogación de videograbaciones
- Videocintas
- Videodiscos
- Derechos de autor
- USE Derechos de autor —Videograbaciones
- Ediciones piratas
- UP Videograbaciones piratas.

Además de las relaciones jerárquicas y preferenciales correspondientes, prescribe no utilizar la combinación *Videograbaciones—Derechos de autor*, sino *Derechos de autor—Videograbaciones*. Por otro lado, autoriza la combinación *Videograbaciones—Ediciones piratas*, que debe usarse en lugar de *Videograbaciones piratas*.

Como puede apreciarse, este sistema guía la indización a fin de asignar el término o términos que mejor reflejen el contenido del documento; además de que establece de antemano (precoordina) las formas en que deben combinarse los términos. Esto lo hace un tanto rígido, pero permite mayor control y normalización del tratamiento documental, sobre todo tratándose de acervos tan grandes y diversificados como el de la BNM.

Por último, cabe mencionar que el trabajo de indización exige un conocimiento preciso del instrumento lingüístico-documental que se esté utilizando; además de contar con herramientas de apoyo como diccionarios generales, específicos y, en ocasiones, tesauros especializados, pues con frecuencia los documentos audiovisuales abordan temáticas que requieren una terminología particular.

### 4.2.3. Catalogación y clasificación

#### *Catalogación*

De acuerdo con lo expuesto en el apartado 2.4.2, la catalogación comprende aquellas operaciones del análisis documental mediante las cuales se describe un documento en sus aspectos formales, tanto físicos como de producción, a fin de identificarlo de manera única y precisa (en lo que se conoce como *catalogación descriptiva* o *descripción bibliográfica*), así como de registrarlo dentro de un nuevo producto: el catálogo.

Es importante aclarar que en este apartado se desarrolla sólo lo concerniente a la descripción bibliográfica, mientras que el siguiente toca lo relativo al registro de la información en el catálogo de consulta. Sin embargo, no debe olvidarse que se trata de un mismo proceso dividido —por motivos de exposición— en una etapa preparativa y en otra operativa.

Asimismo, conviene anotar que, si bien los términos *catalogación descriptiva* y *descripción bibliográfica* se utilizan como sinónimos, este último es más común en el ámbito de las bibliotecas, independientemente del material que se describa. Por ese motivo, en el trabajo cotidiano de la Sala Especial de Videoteca de la BNM se utiliza el término *descripción bibliográfica* y otros similares, aunque no se esté trabajando precisamente con libros sino con material especial.

Ahora bien, ya que el objetivo de todo proceso documental es la consulta y utilización de los documentos, en aras del intercambio de información ha surgido una serie de normas internacionales para la catalogación descriptiva. Las principales son las Normas Internacionales de Descripción Bibliográfica o ISBD (*International Standard Bibliographic Description*) y las Reglas de Catalogación Angloamericanas (RCA) o AACR (*Anglo-American Cataloguing Rules*), creadas en la década de los sesenta; salvo algunas diferencias en detalle, ambos cuerpos normativos partieron del mismo principio: facilitar el intercambio de información de diferentes fuentes, más allá de las barreras lingüísticas.

Por razones históricas, las ISBD se utilizan en la mayoría de las bibliotecas europeas; mientras que las RCA2 (2a. edición modificada y homologada a las ISBD) se utilizan en las bibliotecas inglesas, estadounidenses y latinoamericanas; entre estas últimas se encuentra, claro, la BNM.

En cuanto a los materiales audiovisuales, las principales normas internacionales son las ISBD (NBM), para materiales no-librarios (*non-book materials*), publicadas en 1977; así como las RCA2 en el capítulo correspondiente a "Películas y videgrabaciones", incorporado en 1978 junto con otros capítulos relativos a material no-librario, como los de "Grabaciones sonoras" y "Archivos de computadora".

Otra normalización más reciente la representan las Reglas de Catalogación para Archivos Fílmicos, elaboradas por la Federación Internacional de Archivos Fílmicos (FIAF) en 1991. Por otro lado, en un contexto mucho más local, la Red Universitaria de Televisión y Video de la UNAM elaboró en 1993 la *Guía para la Catalogación Descriptiva de Materiales Audiovisuales*, que ha sido una herramienta de apoyo para los acervos universitarios.

En el caso específico de la Sala Especial de Videoteca de la BNM, la descripción bibliográfica del material se realiza con base en el ya mencionado capítulo de las RCA2 sobre "Películas y videgrabaciones", que se aplica a películas, videocintas, videocasetes y videodiscos con programas completos (tanto de productos terminados como de compilaciones), o bien con avances, noticieros, tomas de archivo y material de stock. (En menor medida se utiliza el capítulo de materiales gráficos, para diapositivas; así como el de microformas, para microfichas y microfilmés.)

De acuerdo con los propósitos de este trabajo y el perfil de la SEV, aquí sólo se describe lo concerniente a videgrabaciones, en forma simplificada y siguiendo una estructura similar a la de las RCA2, a fin de mostrar el proceso en términos generales; asimismo, se presentan los ejemplos más comunes tomados del propio acervo de la Videoteca. (El capítulo 7 de las RCA2 ofrece mayores detalles sobre puntuación, lenguaje y escritura, así como de casos específicos.)

### *Videgrabaciones*

Aquí se consideran videocasetes y videodiscos con productos terminados y compilaciones. Se entiende por *videorama* cualquier programa o contenido soportado en videocasete o videodisco, ya sea como soporte original o de transferencia (de cine, fotografía, etcétera).

### Fuentes de información

Los datos se obtendrán de las siguientes fuentes:

#### *Principales*

- 1a. El videorama en sí (sobre todo el principio y el final, que es donde aparecen los datos generales).
- 2a. La etiqueta o marbete inseparable del documento. Así como el envase o contenedor cuando proporcione información.

#### *Secundarias*

- 3a. El material impreso complementario: folletos explicativos o publicitarios, guiones, listas de tomas, etcétera.
- 4a. Otras fuentes: catálogos, filmografía, videografías, otras.

Nota: Todos los datos se registran tal y como aparecen en las fuentes de información.

- l) **ÁREA DE TÍTULO Y MENCIÓN DE RESPONSABILIDAD** (a diferencia de los libros, que se identifican siempre por el nombre del autor empezando por los apellidos, las videograbaciones se identifican siempre por el título). Comprende:
- a) Título propiamente dicho (respetando redacción, orden y ortografía, pero no necesariamente puntuación y mayúsculas).
  - b) Designación general del material (se refiere al tipo de material, en este caso videograbación, y se encierra entre corchetes).
  - c) Otra información sobre el título (subtítulo o complemento del título).
  - d) Menciones de responsabilidad (personas o instituciones a quienes las fuentes principales de información otorgan los créditos más importantes en la creación de una obra (p. ej. director, productor, animador, guionista y editor). Todos los demás créditos, incluso los de intérpretes y/o narradores, van en una nota.

Dicha área quedará así:

Ejemplo 1. A fuego lento [videograbación] : la conservación de la historia humana =  
Slow fires : on the preservation of the human record / productor y director, Terry Sanderss; guionistas, Ben Maddow y T. Sanderss.

El título propiamente dicho es el traducido al español, pero también se registra el título original en otro idioma, ya que el documento contiene el texto del título en inglés y su traducción paralela (se hace esto con las obras dobladas o subtituladas).

Ejemplo 2. La Academia de San Carlos [videograbación] : / Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, TV-UNAM; director, Aurelio de los Reyes; guionista, Eduardo Báez.

En este caso, son varias instituciones las que tienen la principal responsabilidad de la obra.

II) **ÁREA DE EDICIÓN** (se aplica sólo a videoramas que constituyen reediciones reconocidas). Incluye:

- a) Mención de edición.
- b) Mención de responsabilidad relacionada con la edición.

Ejemplo 3. En el caso de *L'Atalante*, película realizada en 1934 por Jean Vigo (Francia 1905-1934) y de la cual se conocen varias versiones, además de mencionar la responsabilidad original de la obra (área I), se señalará la relativa a la versión con la que se cuenta:

Versión restaurada, 1990 / Cinémathèque Gaumont; directores artísticos, Pierre Philipp y Jean-Louis Bompont.

III) **ÁREA DE PRODUCCIÓN, DISTRIBUCIÓN, ETCÉTERA:**

- a) Lugar de producción y/o distribución, etcétera.
- b) Nombre del productor y/o distribuidor.
- c) Fecha de producción, distribución.

Ejemplo 4. México, D.F.: Publicorp, CNI Canal 40 [distribuidor], 1997.

IV) **ÁREA DE DESCRIPCIÓN FÍSICA:**

- a) Extensión del ítem (es decir, el número de unidades físicas que abarca el título, incluyendo la designación específica del material y la duración total del videorama).
- b) Otros detalles físicos (si se trata de un material sonoro o "mudo", en color o blanco y negro, etcétera).

- c) Dimensiones (del soporte físico).
- d) Material complementario.

Ejemplo 5. 2 videodiscos (116 min., 07 seg.) : son., col., con secuencias en byn;  
30 cm + folleto explicativo (8 p. : il.; 30 cm x 30 cm).

Se trata de un título que se presenta en 2 volúmenes, cuya duración conjunta es de 116 minutos con 7 segundos; es un videorama con sonido; en color pero con algunas secuencias en blanco y negro; la dimensión de los discos es de 30 cm de diámetro; además, se acompaña de un folleto explicativo de 8 páginas ilustradas, el cual mide 30 cm de cada lado.

Ejemplo 6. 2 videocasetes idénticos (72 min. cada uno) : muda, byn; ½ plg.

Se trata de un título del cual se tienen 2 ejemplares; el videorama dura 72 min.; es la transferencia de una "película" muda, en blanco y negro; la dimensión de la cinta es de media pulgada; se presenta sin material complementario.

#### V) ÁREA DE LA SERIE:

- a) Título propiamente dicho de la serie.
- b) Otra información del título de la serie (subtítulo, si lo hay).
- c) Mención de responsabilidad de la serie.
- d) Subserie (si la hay).
- e) Número dentro de la serie o subserie.

Ejemplo 7. Multimedia / Instituto Latinoamericano de Comunicación Educativa /  
Curso de Educación para los Medios; 2.

VI) **ÁREA DE NOTAS** (su uso en general es optativo y se puede presentar en un orden variado). Las notas que se utilizan en este caso son:

- a) Naturaleza o forma (aquí se especifica el género o carácter del documento).
- b) Nota de "con" (para otros títulos independientes que se encuentren en la misma unidad física).
- c) Nota de créditos (se registran aquí todos los créditos que no se hayan incluido en la mención de responsabilidad del área I; sólo créditos referentes a participación artística o técnica).
- d) Nota de elenco (intérpretes, actores, narradores, conductores y/o presentadores).
- e) Nota de sumario (aquí se incluye la sinopsis elaborada en el análisis de contenido).
- f) Nota de contenido (se enlistan las partes que componen un mismo título, cuando éste sea el caso; también se incluye la mención de responsabilidad de cada parte, si es que no se han mencionado ya, así como la duración de cada una cuando sea pertinente).
- g) Nota de otros formatos disponibles (para los videoramas que se encuentran en más de un formato o soporte físico).
- h) Nota de detalles técnicos (datos que pueden resultar importantes para el uso o almacenamiento del documento).

Ejemplo 8. Sistema de color: NTSC. Sistema de grabación: VHS. Tercera generación, copia de exhibición.

Ejemplo 9. Sistema de color: SECAM. Sistema de grabación: Láser visión CAV. Segunda generación, copia de exhibición.

El tipo de aspectos técnicos indicados en los ejemplos 9 y 8 se han mencionado ya en los capítulos anteriores (ver incisos 1.2.2 y 2.3.2); baste decir aquí que la generación de la copia se determina en relación con el máster, del cual el submáster representa la segunda generación, mientras que la copia de exhibición es la tercera generación y así sucesivamente.

Además de las notas anteriores, sería pertinente considerar la nota sobre condiciones y términos para el uso y la reproducción de los documentos (si únicamente puede consultarse *in situ*, si es posible obtener una copia, etc.); además de la nota del público al que está dirigido el videorama, ya que estos datos son importantes para el usuario.

Por lo demás, la catalogación que se realiza en la Sala Especial de Videoteca es bastante exhaustiva, ya que se complementa con una descripción más detallada en un campo fijo de información general:

- a) Condiciones de sonido (en el medio o por separado).
- b) Medio para el sonido (videocinta, videodisco o –en el caso de conjuntos– cinta audiomagnética, disco sonoro, etcétera).
- c) Configuración de los canales para el sonido (monoaural <un solo canal>, cuadrafónico <cuatro canales>, estereofónico <con relieve acústico>, etcétera).
- d) Público al que se destina el material (debido a que este campo no lo visualiza el usuario final, se sugiere utilizar en el área de notas la relativa al público destinatario).
- e) Técnica utilizada en el videorama (acción en vivo, dibujos animados, etcétera).
- f) Lengua en que se encuentra el documento.
- g) Si se trata de (o incluye) una traducción de otra lengua.

La catalogación se complementa con la asignación de los puntos de acceso por medio de los cuales se hará posible la localización del documento. Este aspecto se desarrolla en el siguiente apartado; por lo que aquí respecta, sólo falta describir lo referente a la clasificación, ya que de ella resulta un último dato indispensable para la identificación completa del documento: su signatura topográfica o clave de ubicación, *colocación*, dentro del acervo.

## Clasificación

Desde el punto de vista de la organización del conocimiento, García Marco señala que una colección de documentos es "...una *localización* del mundo documental en un contexto espaciotemporal concreto: la fracción de aquellos documentos que... [el documentalista] juzga del interés de sus usuarios entre todos los disponibles en el universo de la cultura escrita y audiovisual".<sup>130</sup>

En ese sentido, la *clasificación* es un instrumento lógico mediante el cual se organizan todos los documentos que componen un acervo y tiene, además, una función comunicativa, ya que permite la ubicación y localización de los documentos para su consulta.

Según se mencionó en el capítulo 2, la clasificación sistemática como herramienta para codificar jerárquicamente los documentos no resulta apropiada para el tratamiento de los materiales audiovisuales. Con frecuencia, es más importante asignar (bajo cualquier criterio) una ubicación física única y definitiva al documento que ordenarlo jerárquicamente por temas. La ordenación por temas resulta útil en estanterías abiertas, donde el usuario puede encontrar obras sobre el mismo tema en un lugar determinado; pero en estanterías cerradas se puede utilizar cualquier criterio de clasificación, de acuerdo con las necesidades del acervo.

Sin embargo, por convenio internacional con otras bibliotecas nacionales, la BNM está obligada a utilizar el Sistema de Clasificación Decimal Dewey (SCDD) en toda su colección. Dicho sistema se aplica tal cual en la colección general de libros, aunque para los materiales especiales (incluidos los de Videoteca) se utiliza una *colocación local*, que combina el SCDD con un criterio propio de organización de cada acervo.

Como se recordará, el acervo de Videoteca está organizado por colecciones, de acuerdo con el tipo de material y su procedencia. Cada colección recibe unas siglas de identificación y, a su vez, se organiza por series o por títulos sueltos, según sea el caso. A las series o títulos sueltos se les designa con tres letras iniciales más el código numérico que les corresponde dentro del SCDD; finalmente, cada unidad física se enumera progresivamente dentro de la serie o colección.

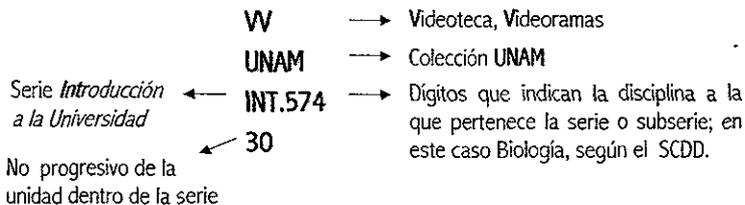
---

<sup>130</sup> GARCÍA MARCO, Francisco. *Op. cit.* p. 15.

Cabe mencionar que el SCDD no está organizado por temas, sino por disciplinas o campos de estudio a nivel muy general. Comprende diez clases principales que se dividen en diez secciones, mismas que también se subdividen de manera jerárquica. P. ej.:

700	Las artes
770	Fotografía
771	Técnicas y procedimientos
771.3	Cámaras y accesorios
771.35	Partes ópticas de la cámara
771.352	Lentes

Combinando el SCDD con el criterio local de organización, la signatura topográfica para los materiales de Videoteca queda de la siguiente manera (ejemplo para videocasete):



Todos los casetes correspondientes a una serie o subserie llevan la misma signatura, sólo cambia el número progresivo de la unidad física; dicha numeración no necesariamente corresponde a un orden alfabético, pero sí el acomodo de las series y subseries. Tampoco puede mantenerse un orden alfabético dentro de las colecciones compuestas por títulos sueltos (sin serie) ya que, al incorporar nuevos títulos, se ocasionaría un constante reacomodo de las unidades y cambios en la numeración progresiva; lo mismo puede decirse de la ubicación general de las colecciones, que se acomodan conforme ingresan al acervo.

Por otro lado, aunque en las colecciones compuestas por series y subseries la codificación por medio del SCDD es una herramienta útil para diferenciarlas unas de otras, dicho código podría sustituirse por una clave más sencilla que facilitara su

localización (B –Biología– en lugar de 574, por ejemplo). La utilidad del SCDD también es relativa en el caso de los videocasetes que, sin pertenecer a ninguna serie, contienen dos o más títulos distintos que entran en diferentes campos del conocimiento.

Parecería ocioso, entonces, asignar un código de clasificación *Dewey* a documentos que ya se indizaron mediante el análisis de contenido, no en una disciplina general sino en un tema específico, lo cual resulta mucho más útil para la búsqueda documental.

Sin embargo, recurrir al SCDD para la colocación del material especial no sólo es un compromiso institucional, sino también un requisito para el intercambio de información entre bibliotecas a escala internacional, por lo que esta clasificación se debe mantener como complemento de la signatura.

Para concluir este apartado, es importante señalar que el producto de las operaciones descritas hasta el momento es un *asiento bibliográfico*, esto es, toda la información que describe al documento: *resumen de contenido, género y audiencia, tema (s)* de que trata, *aspectos físicos, datos de identificación y una signatura topográfica* para su localización.

En el próximo apartado se describe el tratamiento que se hace del asiento bibliográfico a fin de ponerlo a disposición del usuario.

#### 4.2.4. Consulta y recuperación

Como se señaló anteriormente, en este apartado se describen aquellas operaciones de la catalogación relacionadas directamente con la disposición de los registros documentales para su consulta y recuperación.

Dichas operaciones implican el tratamiento de la información obtenida en etapas anteriores y consisten en: 1) determinar los elementos o vías para acceder al asiento bibliográfico que describe e identifica al documento y 2) incorporar la información al catálogo del acervo, el cual se constituye en un documento secundario en relación con los documentos primarios (en este caso videoramas) a los que hace referencia.

### *Puntos de acceso*

En primer lugar, tenemos que es necesario dotar al asiento bibliográfico con los *puntos de acceso* que permitirán su ordenación y localización dentro de un *catálogo*.<sup>131</sup> Dichos puntos de acceso constituyen el término o términos por los cuales puede ser buscado un documento y “su determinación concretará cuál de estos puntos de acceso posibles formará el encabezamiento principal y cuál o cuáles los encabezamientos secundarios...” para asentar (registrar) la información en el catálogo.<sup>132</sup>

Según las RCA2, hay tres clases principales de puntos de acceso:

- Asiento (registro) bajo un nombre de *Autor personal* (persona que tiene la responsabilidad principal en la creación del contenido intelectual o artístico de una obra).
- Asiento bajo el nombre de un *Organismo* (organización o grupo de personas que actúa como una entidad responsable del contenido de una obra).
- Asiento bajo un *Título* (punto de acceso principal para aquellas obras anónimas, de colección, con más de tres autores o que se consideran de creación colectiva).

En el caso de películas y videograbaciones, el asiento principal siempre será bajo el *título*, porque se consideran producto de un trabajo colectivo. En complemento, como otras posibles vías de acceso, se les asignan asientos secundarios de: *materia* (tema o temas del documento, según se haya indizado durante el análisis de contenido), *créditos* (director o realizador, guionista, productor, fotógrafo, etc.) e *instituciones productoras y/o distribuidoras*.

Con todo esto, el documento videográfico puede ser localizado por *Título*, principalmente, y de manera secundaria por *Tema (s)*, *Personas* que participan en su creación y *Empresas* o *Instituciones* productoras/distribuidoras.

<sup>131</sup> RUIZ PÉREZ, Rafael. *Op. cit.* p. 97.

<sup>132</sup> RAMOS FAJARDO, Carmen. *Op. cit.* p. 39.

Una vez determinados los puntos de acceso principal y secundarios, es necesario fijar la forma en que han de ser expresados los *encabezamientos* (nombres, palabras, frases, etc. que constituyen el contenido de los puntos de acceso y determinan el lugar alfabético de un documento dentro del catálogo, permitiendo su localización, ordenación y recuperación).

Nuevamente, las RCA2 establecen indicaciones muy precisas de orden y puntuación sobre la forma en que deben asentarse los nombres de personas (empezando por los apellidos, por ejemplo) y de entidades, así como los títulos (sin tomar en cuenta los artículos, etc.). Aunado a esto, debe recordarse que la forma específica (orden y puntuación) para asentar o expresar los temas (tópicos, geográficos o cronológicos) ya está dada en los Encabezamientos de Materia de la Biblioteca del Congreso que se utilizan para la indización.

El propósito de toda esta normalización es asegurar la eficacia en la búsqueda, lo cual se obtiene sólo al unificar la forma de enunciar los encabezamientos, a fin de agruparlos de manera lógica y ordenar coherentemente los registros dentro del catálogo.<sup>133</sup>

No obstante, dicho control documental puede presentar algunas dificultades para el usuario durante la búsqueda, ya que éste suele desconocer las reglas de expresión señaladas. Por ese motivo, es necesario elaborar y actualizar continuamente una *Lista de Autoridades* que esté a disposición del usuario, mediante la cual éste pueda conocer las formas acreditadas o *autorizadas* para iniciar la búsqueda. Obviamente, dicha lista o control de autoridades también debe estar a disposición del propio documentalista durante el trabajo de catalogación.

### *Catálogo automatizado*

Cuando se han designado los puntos de acceso y encabezamientos respectivos, se está en condiciones de incorporar la información al catálogo general de la BNM. En esta etapa se aplica la informática en la conformación y actualización automatizada de un catálogo *en línea* o electrónico.

---

<sup>133</sup> RUIZ PÉREZ, Rafael. *Op. cit.* p. 101.

Antes de desarrollar este punto, cabe mencionar que actualmente la BNM se encuentra automatizada en todos sus procesos mediante un sistema integrado de gestión bibliotecaria, el cual consta de los siguiente módulos:

- 1) Adquisiciones
- 2) Catalogación
- 3) Consulta y recuperación
- 4) Circulación.

Es decir, las diferentes áreas de la biblioteca cuentan con una base de datos común para realizar de manera automatizada funciones que antes se efectuaban manualmente, tales como:

- 1) Inventariar el material adquirido por compra, donación o depósito legal y asignarle un número de registro.
- 2) Ingresar al catálogo los asientos bibliográficos producto del análisis documental, generando con ello *registros bibliográficos*.
- 3) Realizar búsquedas por tema, autor, título, etc., así como recuperar o desplegar registros bibliográficos.
- 4) Efectuar el seguimiento de los materiales primarios, controlando su préstamo y devolución.

Tal vez convenga recordar que toda base de datos consta de un componente lógico informático (*software* o manejador de datos), un componente físico (*hardware* o equipo de cómputo), además de la información contenida o soportada (*dataware*). En ese sentido, el manejador de datos que permite integrar los procesos y servicios de la BNM es el sistema Dynix, utilizado sobre todo en bibliotecas grandes, y adquirido por la BNM en 1992.

En cuanto al equipo de cómputo, la biblioteca cuenta con una máquina Sun Ultra Enterprise 4000 con 2 procesadores Sparc de 176 megahertz cada uno (12 gigabytes en discos y 2566 megabytes en RAM); además, las instalaciones de la biblioteca están cableadas con fibra óptica para lograr la interconexión de todas las terminales que conforman la red interna.

La conjunción de los elementos anteriores da como resultado la base de datos Bibliomex, cuyo producto más importante es un catálogo de acceso público en línea, también conocido como OPAC (*online public access catalog*), que se actualiza diariamente y contiene más de 400 mil registros correspondientes a una gran diversidad de documentos en todos los soporte físicos.

Un OPAC es un instrumento que permite al público acceder y consultar el registro de materiales que conforman la colección de una biblioteca, mediante una terminal de computadora en la red local o bien en una terminal remota utilizando las telecomunicaciones.<sup>134</sup>

Además de los datos bibliográficos propiamente dichos, la conformación de un OPAC requiere de un *formato de registro*; esto es, del diseño para la disposición de los datos (presentación ordenada en áreas o campos), más ciertos códigos o etiquetas que identifiquen cada uno de esos campos a fin de recuperar la información automáticamente por sus diferentes vías de acceso.

De hecho, ante la creciente necesidad de intercambio de información, el formato de registro automático cobra gran importancia y exige cierta normalización internacional para garantizar la transferencia de información de una base a otra.

El formato más extendido internacionalmente para el registro y la lectura por computadora de datos bibliográficos es el formato MARC (*Machine Readable Cataloguing*). Éste fue creado a mediados de los años sesenta por la Biblioteca del Congreso de Estados Unidos y se presenta en varias versiones para diferentes tipos de materiales, entre ellos los audiovisuales.

A principios de la década de los setenta, el ANSI (*American National Standards Institute*) y la ISO (*International Standards Organization*) adoptaron la estructura del MARC en las normas de control de calidad ISO 2709 y Z 39.2, respectivamente, que lo convierten en el formato de intercambio documental por excelencia.

---

<sup>134</sup> GARCÍA CARO, Concepción. "Los catálogos en línea de acceso público (OPAC)", en María Pinto Molina [ed.]. *Op. cit.* p. 419.

Por otra parte, si bien puede hablarse de varias familias MARC: USMARC (formato oficial de Estados Unidos), LCMARC (Biblioteca del Congreso), UKMARC (Biblioteca Británica), IBERMARC (Bibliografía Española), entre otras, todas ellas tienen estructura y códigos comunes.<sup>135</sup>

La BNM ha adoptado el formato USMARC y trabaja con la Norma ISO 2709; por tanto, la creación de registros correspondientes al material de la Sala Especial de Videoteca se efectúa con base en dicha normalización.

Como se señaló antes, el formato MARC se ajusta a diferentes tipos de materiales; aquí describiremos lo concerniente a videgrabaciones, que entra en la división de materiales visuales.<sup>136</sup> La estructura del formato USMARC consta de una *guía* o cabecera, un *directorio* y una *zona de datos*.

En la guía se registra información relativa a la creación del registro en sí, necesaria sólo para el programa informático: estado de registro (nuevo, corregido, etc.), tipo de registro (en este caso, de material proyectable), nivel bibliográfico (si se trata de una monografía —en este caso, de un programa terminado que trata y se agota en un solo tema—, o bien, de la parte de una monografía), nivel de codificación (se refiere al nivel de análisis y descripción: completo, parcial, preliminar, etc.) y forma de catalogación descriptiva (las reglas o normas de catalogación empleadas).

Por su parte, el directorio comprende un campo fijo de descripción física del documento, el cual incluye: categoría del material (en este caso videograbación), designación específica del material (videocasete, videodisco, etc.), aspecto del original contra reproducción (si es original o facsímil, copia, etc.), y otros datos que ya se mencionaron en la parte correspondiente a la descripción bibliográfica (ver apartado 3.3.3).

<sup>135</sup> RODRÍGUEZ MUÑOZ, José V. y Viviana Asensi Artiga. "Los formatos y su aplicación práctica", en María Pinto Molina [ed.]. *Op. cit.* p. 338.

<sup>136</sup> Biblioteca Nacional de México. *Manual de codificación USMARC. Materiales visuales (medios proyectables, gráficos bidimensionales, objetos tridimensionales, realia, paquetes)*. Documento interno. p. 15 y ss.

El directorio brinda también información general, como fecha de ingreso (a la base de datos), fecha de producción (del videorama) y tipo de fecha (de producción: única conocida, probable, dudosa, etc.); además de los datos relativos a la fuerza de catalogación (entidad que cataloga, lengua de catalogación y entidad que transcribe la información).

Por último, la zona de datos contiene toda la información que identifica y describe al documento en sí (asiento bibliográfico), cuyos elementos se analizaron en el apartado anterior.

El cuadro que aparece en la página siguiente es una transcripción del formato USMARC para videgrabaciones. Se presenta en forma esquemática —no en lista como se despliega en la pantalla del módulo de catalogación—, y constituye una propuesta para vaciar la información que se genere durante el análisis del documento, a fin de facilitar su captura en la base de datos.

Dicha transcripción contempla una estructura o disposición de los campos de datos, más sus respectivos códigos o etiquetas de identificación (3 caracteres numéricos colocados a la izquierda de cada campo).

Cabe aclarar que la mayoría de los subcampos o posibles opciones de respuesta ya están codificados con un carácter alfabético que lo identifica, de tal manera que sólo se requiere teclear una letra para que automáticamente se llene el campo con la opción adecuada (ej. **v** = videgrabación, **f** = videocasete, **b** = VHS, **o** = ½ plg.). Los nombres de lugares e instituciones también están codificados (ej. **dfm** = México, D.F., **mxbn** = Biblioteca Nacional de México), por lo que es importante disponer del Manual de Codificación USMARC y de otras herramientas de codificación.

Por otra parte, la longitud de cada campo, es decir el número de caracteres que acepta, ya está preestablecida y coincide con los espacios dispuestos en el cuadro. Por último, a dicho cuadro se le han agregado las notas 521 y 540, con el propósito de hacer más completo el registro bibliográfico.

No. Dynix									
EDO. REG.		TIPO REG.		NIVEL BIBL.		NIVEL CODIF.		FORMA CAT.	
Cat. mat.	Des. esp. mat.	Orig. vs. Rep.	Color	Formato	Son.	Med. son.	Dims.	Config. can. play back.	
Fecha de ingreso		Tipo fecha		Fecha prod.		Lugar prod		Duración	
Mat. complem.		Tipo mat.		Técnica		Lengua		040 Fuente Cata.	
245 TÍTULO Y MENCIÓN DE RESPONSABILIDAD (Asiento principal)									
250 EDICIÓN				260 PRODUCCIÓN/ DISTRIBUCIÓN					
300 DESCRIPCIÓN FÍSICA						440 SERIE			
500 Nota gral.		501 N. de "con" o 505 N. de contenido							
508 N. de créditos						511 N. de elenco			
520 N. de resumen									
521 N. de público al que se destina				530 N. de formato disponible adicional					
538 N. de detalles técnicos					540 N. de términos de uso y reproducción				
Asientos secundarios (600 Tema/persona, 610 Tema corporación, 650 Tema/tópico o 650 tema/geográfico) de materia:									
700 Asientos secundarios de personas (créditos)					710 Asientos secundarios entidades (prod./distr.)				
rep.					rep.				
900 Operador (No. lote, catalogador, capturista)					No. Adquisición u. física: Cód. de Barras. Colección				

Ahora bien, tal disposición de elementos es una herramienta para la catalogación y el intercambio de información entre bases de datos, pero el usuario no ve en pantalla la codificación y complejidad del formato USMARC. Lo que finalmente ve el usuario (después de una etapa de revisión, modificación y validación de los registros) es un formato de salida para consulta, en el que se concreta todo el trabajo de análisis y tratamiento de la información descrito hasta el momento:

Biblioteca Nacional de México Catalogación		
Clasificación:	VV CNI CAM.928 29	Estado: En servicio
TÍTULO:	Jaime Sabines. Juega uno a vivir / CNI, Canal 40 [distribuidor]; director y guionista, Carlos Franco; productor, Luis Kelly	
DGM:	[videograbación]	
PIE DE IMP:	México : Publicorp : CNI, Canal 40 [distribuidor], 1996	
DESC. FIS.	1 casete (48 min.) : sd., col.: ½ plg.	
SERIE (S)	Caminantes	
NOTA (S)	1) Documental 2) Presenta el testimonio del poeta mexicano Jaime Sabines (1926-1999): anécdotas, comentarios de su obra literaria y lectura de algunos poemas, entre ellos <i>Los amorosos</i> y <i>Mi corazón emprende</i> 3) Sistema de color: NTSC. Sistema de grabación: VHS. Tercera generación, copia de exhibición 4) Consulta <i>in situ</i> , únicamente	
TEMA (S)	1) Sabines, Jaime, 1926-1999 2) Poetas mexicanos-Biografía	
OTRO (S) AUT.	1) Franco, Carlos 2) Kelly, Luis 3) Castillo, Pedro 4) Valle, Horacio 5) Publicorp 6) CNI, Canal 40	

Cabe mencionar que en el formato de salida para consulta que maneja la BNM en realidad no aparece la nota correspondiente al resumen, pues en el diseño de la base de datos no se consideró como un elemento de despliegue; esto resulta contradictorio, ya que se trata de un componente clave para la recuperación del contenido documental y para la decisión final del usuario. Por esa razón, en el cuadro anterior se agregó la nota de resumen (2), así como la de términos de disponibilidad o uso (4), por juzgarlas fundamental en la consulta y un motivo para ajustar la base de datos.

De lo que se trata es de facilitar la interacción del usuario con el sistema, a propósito de lo cual conviene plantear ciertas consideraciones; en particular por lo que respecta a la interface, que es la parte del programa informático por medio de la cual el usuario entra en contacto con los métodos de búsqueda y recuperación.

Por las funciones que desempeña, a la interface se le puede considerar como un mecanismo de comunicación, "...un diálogo en el que el usuario y el sistema intentan aprender el uno del otro mediante una conversación en la que ambos están buscando información...".<sup>137</sup> La operación es la siguiente: el usuario desea averiguar si la biblioteca posee un determinado documento y plantea una pregunta; el sistema, en tanto, interpreta la necesidad del usuario, rastrea en la base de datos y despliega los registros bibliográficos que comparten una característica común y pueden dar respuesta a la pregunta inicial.

Al respecto, la interface del sistema *Dynix* combina un tipo de menú o listado de opciones con ciertos comandos (claves alfabéticas) visibles en la pantalla, lo cual permite al usuario "moverse" dentro del sistema. Por otra parte, además de la búsqueda mediante los puntos de acceso (título, tema, autor, etc.), la interface puede indagar a partir de la combinación de palabras clave; restringir la búsqueda por áreas o campos específicos; truncar palabras a fin de desplegar más registros y ampliar las posibles respuestas.

Sin embargo, con frecuencia el usuario desconoce las técnicas de truncado y/o limitación de términos para ampliar o restringir la búsqueda; así como la forma exacta de enunciar los nombres de personas, instituciones, títulos, etc.; además, al no estar familiarizado con el lenguaje de indización, difícilmente acierta el término o

<sup>137</sup> GARCÍA CARO, Concepción. *Op. cit.* p. 423.

términos de materia adecuados para recuperar los documentos que le pueden ser útiles. En ese sentido, la interface de Dynix no resulta tan amable ni gráfica como las interfaces que funcionan en ambiente *Windows*, con ventanas e iconos que guían al usuario y le permiten obtener información adicional para mejorar su búsqueda. Por otro lado, Dynix tampoco ofrece rastreos por tipo de material, género, idioma u otros rubros que podrían resultar de interés para el usuario.

Por supuesto, la eficacia de la consulta no depende sólo de los alcances técnicos del sistema, también resulta fundamental el control de autoridades que —como ya se dijo— *mantiene la precisión y uniformidad en la manera de asentar los encabezamientos*. Además, facilita la búsqueda pues constituye una especie de catálogo paralelo que orienta al usuario (lo remite al asiento específico aceptado por la biblioteca y le proporciona referencia mediante el sistema de envíos a encabezamientos relacionados);<sup>138</sup> es decir, ofrece al usuario búsquedas alternativas cuando falla en la formulación de su pregunta, o bien, lo remite a documentos relacionados.

Empero, el mantenimiento de una lista de autoridades exige considerables recursos económicos y humanos (se trata finalmente de otro catálogo), por lo que su depuración y actualización automatizada es todavía una tarea pendiente en la BNM. Gran parte de las autoridades se encuentran archivadas manualmente (en ficheros) y se van integrando en línea conforme se catalogan los documentos; pero hace falta depurar, completar y poner en servicio al público dicha lista ya que, finalmente, de lo que se trata es de favorecer la comunicación del usuario con el sistema.

Antes de continuar con el siguiente apartado, cabe hacer una última consideración acerca del tratamiento documental descrito en este capítulo, y es lo relativo a la distribución de funciones y recursos humanos. Al respecto, el técnico académico responsable de la sala es quien realiza todas las operaciones de análisis de contenido, catalogación, clasificación, preparación de los registros y captura de éstos en la base de datos.

Dicha situación se refleja en la lenta sistematización del acervo: después de un periodo de capacitación general para el personal de la BNM, de 1996 a la fecha sólo se ha incorporado al catálogo en línea el 10% de la colección de la sala. De ahí que

---

<sup>138</sup> FRÍAS, José Antonio. "El control de autoridad y el acceso a la información", en María Pinto Molina [ed]. *Op. cit.* pp. 438-439.

resulte necesario reestructurar el área y diseñar programas de servicio social para nutrir con recursos humanos las etapas operativas del proceso (calificación de los programas para identificar créditos, duración, elenco y otros datos de producción; captura de los registros en Dynix, etcétera).

Asimismo, sería conveniente replantear los procesos, a fin de realizar en una primera etapa una catalogación con los datos mínimos indispensables, completando la descripción en una etapa posterior. Es decir, agilizar la puesta en línea de los registros del acervo, pero sin perder el control documental ni disminuir el nivel de descripción bibliográfica que –sobre todo cuando se trata de recursos audiovisuales– conviene sea lo más completa posible.

#### 4.2.5. Difusión

En varias secciones de este trabajo se ha subrayado que el objetivo fundamental de la documentación audiovisual es poner al usuario en contacto con recursos documentales potencialmente útiles y difundir, de esa manera, el conocimiento almacenado. Esta operación representa, por consiguiente, el último eslabón de la cadena documental y la realización del proceso comunicativo que en ella subyace.

Pero la difusión adquiere también otro sentido como punto de partida para la circulación informativa, pues mediante ella se dan a conocer los productos del tratamiento documental (registros bibliográficos), así como los mecanismos, formas y requisitos para acceder a los documentos del acervo.

En este último apartado se plantean algunos aspectos que, dentro de la Sala Especial de Videoteca, adquiere la difusión considerada en ambos sentidos.

Sobre el primer aspecto, es necesario reconocer que la difusión de documentos audiovisuales está necesariamente vinculada con la cuestión del *derecho de autor* que recae sobre cualquier documento u obra intelectual. Generalmente, los propietarios del derecho de autor son los editores y las entidades productoras,

radiodifusoras, televisoras, etc., los cuales tienen el derecho exclusivo de copiar una obra determinada, distribuirla al público, exponerla o representarla, transmitirla por cualquier medio y adaptarla o traducirla.

De esa manera, el derecho de autor salvaguarda la propiedad intelectual y la defiende contra la piratería y el uso ilegal. No obstante, también genera controversia frente a las acciones de difusión con fines académicos, pues los propietarios intelectuales llegan a considerar que con el préstamo y la entrega irrestrictos de documentos, las bibliotecas y centros de información violan el derecho de autor.

Tal postura afecta uno de los propósitos fundamentales de dichas instituciones públicas: *la difusión del conocimiento*, además, contradice la declaración de los derechos universales, que prevé el *libre acceso a la información*.

Frente a esta polémica, la Sala Especial de Videoteca se ha visto en la necesidad de adecuar los términos que rigen el préstamo, de manera que limita el servicio de copiado única y exclusivamente a las obras producidas por la UNAM. El vínculo estrecho con esta institución elimina de alguna manera las barreras legales y permite apoyar a la comunidad con reproducciones (copias), principalmente de documentales, que son un recurso sumamente útil en diversas actividades académicas y de promoción de grupos (a cambio, la videoteca cobra una cuota de recuperación por el servicio de copiado).

Con base en la colección de la UNAM, se efectúa un promedio de 25 horas de grabación al mes; lo cual resulta insuficiente para los cerca de 200 usuarios que acuden a la sala en busca de recursos documentales. Cabe recordar que la BNM no ofrece el servicio de préstamo externo (por la salvaguarda de su acervo), de ahí que la consulta interna o *in situ*, así como la copia o facsímil, sean las únicas formas de acceso a los documentos.

Ante esa situación, sería conveniente que la BNM realizara convenios o acuerdos especiales con instituciones públicas como el CNCA, RTC, INAH y otras para reproducir, con fines estrictamente académicos, las colecciones que de ellas posee la Sala de Videoteca.

No obstante, la solución de la controversia *derecho de autor v/s difusión de la cultura* no es tan sencilla, si se considera que incluso organismos internacionales

como la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO, por sus siglas en inglés), auspician producciones con la respectiva leyenda de derechos reservados que destina los videocasetes “exclusivamente para uso privado y doméstico”, prohibiendo no sólo su “exhibición pública y colectiva”, sino, “terminantemente, su uso en circuitos cerrados, videos comunitarios o similares”.<sup>139</sup>

Según esos términos, cada vez que la Videoteca exhibe dicho material en sus instalaciones viola el derecho de autor, lo cual suena inevitablemente contradictorio. Es evidente que deberán discutirse y evaluarse muchos aspectos antes de llegar a un acuerdo legal e internacional con el cual se proteja la propiedad intelectual y, a la vez, se permita acceder a la información de manera sencilla y económica, mediante las instancias públicas que tienen la tarea de difundir el conocimiento y la cultura.

Por otra parte, un segundo aspecto de la difusión tiene que ver con la promoción tanto del acervo, como de las formas para acceder a los recursos documentales (servicios, horarios, requisitos, etc.). El papel que juega la difusión en este sentido es fundamental, pues un acervo que no es conocido y utilizado por la comunidad en la que se circunscribe es un acervo muerto.

Existen diversos canales para la difusión, entre los más tradicionales están los medios impresos, a los que se ha recurrido escasamente para dar a conocer información relativa a la sala. Sin embargo, es necesario aprovechar medios de bajo costo, como los folletos y hojas sueltas, además de canales bien establecidos, como el Boletín y la Gaceta del Instituto de Investigaciones Bibliográficas.

Por otro lado, están los canales que ofrecen las nuevas tecnologías de la información; al respecto, cabe mencionar que la base de datos de la BNM—incluida, claro, la colección de Videoteca— está disponible desde 1995 en la Internet (que es la red de computadoras más grande del mundo, con 45 mil redes interconectadas mediante líneas telefónicas, fibras ópticas, cables submarinos y enlace vía satélite, las cuales dan servicio a millones de usuarios en 70 países que utilizan el protocolo TCP/IP de comunicaciones en red).<sup>140</sup>

<sup>139</sup> UNESCO. *El patrimonio mundial* [derechos reservados Ed. Planeta-DeAgostini], Barcelona, 1995. [Colección de 12 videocasetes como documento audiovisual de los sitios declarados por la UNESCO patrimonio mundial de la humanidad].

<sup>140</sup> LAFUENTE LÓPEZ, Ramiro. *Op. cit.* p. 25.

Para brindar acceso remoto a su catálogo en línea (además de servicios como el *correo electrónico* y la transferencia de archivos), la BNM cuenta con su propio *servidor* (máquina habilitada como centro de acopio y difusión de documentos digitales), el cual está conectado a su vez al servidor de la UNAM. En tal sentido, la biblioteca ha implementado un sitio *web*,<sup>141</sup> mediante el denominado World Wide Web (que "...literalmente significa <<telaraña de alcance mundial>>..."),<sup>142</sup> el cual está basado en la tecnología del hipertexto multimedia, ya que incluye información gráfica, visual y sonora a la que es posible acceder mediante la asociación de ideas y ligaduras o nodos de información.<sup>143</sup>

En el sitio *web* de la BNM es posible encontrar información básica acerca de los horarios, requisitos y servicios que ofrece la Sala Especial de Videoteca. No obstante, sería muy valioso aprovechar ese tipo de espacios para difundir información más específica sobre las novedades del acervo, la dinámica de los servicios, la promoción del depósito legal, así como aspectos prácticos de la documentación audiovisual que pueden resultar de interés para otras entidades documentalistas.

Otro recurso que es necesario explotar es el *correo electrónico*, pues hasta el momento la Videoteca no cuenta con una terminal propia conectada a la Internet, la cual se ha vuelto indispensable para mantener comunicación con áreas afines, además de ser un canal útil para brindar consulta especializada y de referencia.

De lo que se trata es de aprovechar al máximo las redes de comunicación, que se han convertido en un instrumento imprescindible para la difusión del conocimiento en general. En tal sentido, es previsible que en un futuro (a mediano o largo plazo) todo tipo de documentos —incluso los videoramas— entren en el ciberespacio para ser almacenados digitalmente y “bajados” en cualquier momento para uso o consulta individual. Esta tendencia se anuncia ya con la promesa de recibir por cable 400 canales de televisión (con programación disponible las 24 horas del día, los siete días de la semana), además de la nueva modalidad de “video sobre pedido” y la inclusión de videos en la Internet.

En el contexto de las bibliotecas, con la integración de los sistemas audiovisuales, la informática y las telecomunicaciones, se vislumbra una situación en la que el usuario

---

<sup>141</sup> [www.biblional.bibliog.unam.mx](http://www.biblional.bibliog.unam.mx)

<sup>142</sup> AMAT NOGUERA, Nuria. *La documentación y sus tecnologías*. p. 243.

<sup>143</sup> *Ibidem*.

no tendría que salir de su hogar u oficina para acceder o adquirir un recurso audiovisual en el momento que lo quiera o necesite. Tal expectativa parte del nuevo paradigma de la educación y la documentación, en el cual el sujeto es constructor de su propio aprendizaje, con elección del tiempo, espacio, recursos y contenidos didácticos de manera individualizada e independiente.

Ahora bien, lo que hará posible la disposición inmediata en el hogar de cualquier recurso documental será la comunicación bilateral (interactiva). No obstante, la industria del consumo doméstico no ha ofrecido hasta ahora servicios interactivos, sino simplemente más canales de consumo para la recepción unilateral. La oferta del “sumérgete y devora”, como señala Mason-Robinson,<sup>144</sup> tiene tras de sí una encarnizada competencia entre las compañías telefónicas, las empresas de cable y las de comunicación vía satélite por controlar los productos y su recepción.

Probablemente esa lucha económica se va a prolongar mucho tiempo antes de que la revolución digital ofrezca una recepción realmente bilateral e interactiva. Y es aquí donde deben ubicarse y dirigirse las futuras estrategias de difusión por lo que concierne al campo de las bibliotecas.

Por ejemplo, es muy importante considerar que una futura necesidad para las videotecas será la digitalización de sus acervos audiovisuales que, si bien aún resulta costosa y técnicamente complicada, será una condición para ofrecer en red videos completos.

Lo que se quiere decir es que en las estrategias de difusión de la Sala Especial de Videoteca, y de la BNM en general, deberán tomarse en cuenta cada vez más las nuevas tecnologías de la información y las telecomunicaciones.

---

<sup>144</sup> Mason-Robinson, Sally. *Op. cit.* p. 92.

## CONCLUSIONES

## CONCLUSIONES

Hoy por hoy, el video cubre necesidades informativas tanto en el mercado doméstico como en el ámbito académico, mediante la distribución y el copiado de grandes cantidades de material educativo y de entretenimiento; de ahí su importancia como medio de información y de expresión artístico-cultural.

En el terreno de la enseñanza, investigación y divulgación del conocimiento, resulta innegable el alcance del video como recurso bibliotecario que amerita y exige las técnicas especiales de organización, almacenamiento, análisis, tratamiento y difusión que plantea la documentación audiovisual, cuyo carácter multidisciplinario se ha desarrollado a la par de la industria audiovisual, las necesidades informativas de la sociedad contemporánea y las nuevas tecnologías de la información.

Desde esa perspectiva, deben aquilatarse los recursos, técnicas y métodos de la documentación audiovisual que respecto a los documentos videográficos se aplican dentro de la Sala Especial de Videoteca de la BNM.

Del análisis de dicho proceso destaca el aspecto de la organización documental como una consecuencia de la infraestructura y experiencia acumulada por la BNM a lo largo de su historia; si bien es necesario implementar ajustes que favorezcan el proceso en términos operativos, el factor organizativo puede considerarse como uno de los puntos fuertes en la experiencia documental de la Sala de Videoteca.

Otra punto fuerte es el relativo al almacenamiento y resguardo del acervo; sin embargo, es primordial la valoración constante en esta materia y la aplicación de técnicas de diagnóstico y control, toda vez que la fragilidad de los materiales audiovisuales exige considerables esfuerzos y una tarea permanente de conservación. Sólo con base en el diagnóstico será posible determinar el estado del material, replantear las restricciones de uso, definir alternativas de transferencia y perfeccionar las estrategias para preservarlo.

En cuanto a la cadena documental en sí, es importante intensificar los canales de recopilación, impulsar acciones que estimulen el depósito legal y favorecer la vinculación con los sectores nacionales de la producción audiovisual, específicamente videográfica.

En este rubro, la SEV debe aspirar a una mayor oferta, no sólo mediante el enriquecimiento de su acervo, sino con la reunión de catálogos impresos y/o electrónicos externos que permitan vigorizarla como unidad de referencia, lo cual exige —desde luego— la modernización de los recursos tecnológicos destinados para tal efecto.

Por otra parte, en la metodología del análisis y tratamiento documental puede apreciarse el aspecto más relevante en el caso particular de la SEV, pues de principio a fin se desarrolla dentro de parámetros de normalización de alcance internacional, lo cual constituye una plataforma para el intercambio de información. De hecho, no basta con catalogar y analizar documentos audiovisuales, es imprescindible hacerlo bajo determinadas normas que garanticen la eficacia en la circulación informativa a escala mundial y la SEV cumple con esta premisa.

Sin embargo, indudablemente la sala requiere agilizar la sistematización de su acervo, por lo cual resulta necesaria una reestructuración administrativa que incorpore más personal y el diseño de alternativas de servicio social para cubrir los aspectos operativos. También es importante replantear los procesos técnicos, a fin de acelerar el ingreso de los registros al catálogo en línea a partir de una catalogación de primer nivel, que se completaría en una segunda etapa.

Por otro lado, es fundamental la búsqueda permanente de técnicas que faciliten la consulta y recuperación automatizada, lo que exige estudios sobre la forma en que el usuario plantea sus preguntas y las dificultades que suele encontrar. Ésta no es una tarea que le compete a la sala de manera aislada; en todo caso sería el resultado de la colaboración estrecha entre diversas áreas de la BNM, a fin de evaluar los resultados del sistema informático y subsanar sus limitaciones técnicas; depurar, completar y poner en servicio al público el catálogo de autoridades e implantar estrategias que favorezcan la comunicación del usuario con el sistema.

En ese tenor, también es necesaria tal colaboración en lo relativo a la difusión pues, ante los cambios en las formas de distribución y consumo de los productos documentales, es un hecho que la biblioteca deberá adecuar su estrategia general; de tal manera que a su tradicional papel como depositaria de documentos tendrá que incorporar nuevos servicios basados en las recientes tecnologías de la información y la comunicación.

Sin duda, en materia de difusión existen grandes vacíos; hace falta mayor contacto de la SEV con áreas afines fuera de la BNM, participación de la videoteca en proyectos de difusión conjuntos y presencia del área en eventos relevantes dentro de su ámbito de competencia. Desde luego, es fundamental que la BNM –junto con sus diferentes áreas especiales– asuma el papel activo que le corresponde en materia de planeación y promoción normativa, lo cual es viable únicamente con el intercambio y la colaboración externos que fortalezcan el carácter nacional de la institución.

Al respecto, tanto la modernización de los recursos tecnológicos, como la reestructuración administrativa de la SEV, son indispensables para que la figura responsable de la misma atienda aspectos de difusión y planeación que se han relegado ante las exigencias cotidianas del servicio y la sistematización documental.

Finalmente, las estrategias de la BNM en general y de la SEV en particular serán pertinentes en la medida en que se reconozcan las fortalezas y debilidades de cada área y de la institución en su conjunto, objetivo en el cual se espera haber contribuido de alguna manera con el presente trabajo.

## GLOSARIO

## GLOSARIO

El siguiente glosario incluye términos relacionados con el proceso documental en general y con la documentación audiovisual específicamente; en cualquier caso, las acepciones presentadas responden al enfoque de la presente tesina. Las fuentes usadas para la compilación de este glosario están enlistadas en la Bibliografía.

**Acervo.-** Conjunto de documentos (manuscritos, gráficos, impresos, audiovisuales, etc.) que una biblioteca tiene a disposición de los usuarios.

**Carrete.-** Cilindro con guías en los extremos sobre el que se enrolla una PELÍCULA, CINTA MAGNÉTICA O MICROFILME.

**Cartucho.-** Estuche con una sola bobina que contiene en forma permanente una PELÍCULA, CINTA MAGNÉTICA O MICROFILME con los extremos empalmados formando un bucle continuo.

**Casete.-** Compartimiento de plástico que encierra permanentemente una PELÍCULA O CINTA MAGNÉTICA, la cual se enrolla mediante un sistema de bobinas —una de alimentación y otra receptora— ubicadas en un mismo plano.

**Catálogo.-** Lista descriptiva de documentos contenidos en una COLECCIÓN, archivo o grupo de archivos, arreglados conforme a un plan definido, p. ej. por el TÍTULO.

**Cinta magnética.-** Tira de poliéster que por una cara contiene una capa de material magnetizable (óxido de hierro, dióxido de cromo u otros), en el cual se registran imágenes y/o sonidos como huellas magnéticas. Puede presentarse en CARRETE o en CASETE.

**Código.-** Elemento integrante del esquema comunicacional cuya función es construir signos de distinto tipo (palabras, notas musicales, números, etc.) y combinarlos bajo ciertas intenciones, normas y contextos socioculturales.

**Compañía productora.-** Grupo corporativo bajo cuya gerencia financiera, técnica y organizativa se hace una obra audiovisual.

**Contenedor.-** Envase o recipiente que aloja a una unidad, grupo de unidades o parte de una unidad; es físicamente separable del material que alberga (una lata de PELÍCULA o la caja de un CASETE es un contenedor; el casete en sí, no lo es).

**Colección.-** 1. Reunión artificial de documentos de cualquier procedencia, agrupados en función de una característica común, como la materia, el SOPORTE, el tipo de documento, el coleccionista, etc. 2. Publicación o producción a cargo de un mismo productor comercial o autor corporativo (gobierno, institución, asociación civil, etcétera).

**Conjunto.-** Unidad que contiene dos o más categorías de materiales, ninguna de las cuales puede identificarse como predominante; también llamado multimedia.

**Copia.-** Cualquier reproducción. En el caso de material audiovisual, el término es usado específicamente para significar a una unidad que es un duplicado del original en cada una de sus características físicas.

**Copia de exhibición.-** Copia dispuesta para la venta o el préstamo; constituye la tercera GENERACIÓN de la obra.

**Copyright.-** (Voz inglesa: derecho de copia) Derecho de autor; el derecho exclusivo de reproducir y vender la materia y la forma de una obra intelectual o artística.

**Créditos.-** Los nombres y funciones de personas responsables de la producción y/o contenido artístico o intelectual de una obra audiovisual. El término créditos, se usa específicamente para distinguir a aquellos que están detrás de la cámara, de quienes están frente a ésta, es decir, del ELENCO.

**Designación específica del material.-** Término que indica la clase especial de material a la que pertenece un documento; p. ej. VIDEOCASETE, VIDEODISCO, etcétera.

**Designación general del material.-** Término que indica la clase general de materiales a la que pertenece un DOCUMENTO; p. ej. PELÍCULA, VIDEOGRABACIÓN.

**Diapositiva.-** Material transparente en el que hay una imagen en dos dimensiones producida por medios fotográficos, generalmente montada y destinada para ser vista por medio de un proyector o visor.

**Director.-** La persona que tiene la responsabilidad total del significado de interpretación y expresión durante la producción de una obra audiovisual.

**Distribuidor.-** 1. La persona o grupo corporativo que actúa como agente entre la COMPAÑÍA PRODUCTORA y los exhibidores, o el que vende, contrata, renta o, de alguna forma, pone a disposición la obra audiovisual. 2. El agente o agencia responsable de la difusión y exhibición de una obra audiovisual.

**Elenco.-** Término colectivo para actores o participantes frente a la cámara y sus personajes o tipo de participación en una obra audiovisual.

**Filmina.-** Trozo de PELÍCULA que contiene una sucesión de imágenes, destinadas a ser proyectadas lentamente, una por una, con o sin sonido.

**Formato.-** En un sentido amplio, cualquier presentación física particular de una unidad; p. ej., PELÍCULA, VIDEOCASETE, VIDEODISCO; y, dentro de estas categorías, el formato indica las dimensiones de la unidad: ancho de cinta o película y diámetro de disco. P. ej., película de 35 mm, cinta VHS (de ½ pulgada), video disco de 30 cm, etcétera.

**Fotograma.-** Parte de una PELÍCULA o CINTA MAGNÉTICA; p. ej., el fotograma de título o de créditos, que es una sección con leyendas que no constituye parte del contenido temático de la obra.

**Generación.-** Forma de expresar el número de copias sacadas de una señal original. En video, la primera generación corresponde a la toma realizada por la videocámara (original o máster); la segunda, a la copia del máster (submáster) y la tercera, a la copia del submáster. Mientras más generaciones a partir del original tenga atrás una unidad, mayor será la degradación en calidad de imagen y/o sonido.

**Grabar.-** Guardar para reproducción o consulta posterior. Pese al uso popular, es impropio utilizar el término grabación en referencia a la CINTA MAGNÉTICA pues en ésta la información no se graba, sino que se registra al modificar la dirección de las partículas magnéticas. La palabra grabación es más adecuada cuando se trata de discos, ya que para almacenar la información se utiliza un estilete que incide sobre el surco.

**Guionista.-** El escritor de un guión original o el adaptador de una obra preexistente para propósitos de producir una obra audiovisual.

**Icono.-** Antigua voz griega relativa a imágenes, ya sea como representaciones artístico-materiales de la realidad, o bien, como percepciones expresadas en el campo de lo visual.

**Ítem.-** Documento, grupo de documentos o parte de un documento en cualquier forma física, considerado como una unidad y, como tal, formando la base para una descripción bibliográfica individual.

**Medio magnético.-** Familia de dispositivos compuestos de material magnetizable, sobre base dura o flexible, cuya finalidad es la de almacenar información (discos, cintas, disquetes o cartuchos).

**Mención de responsabilidad.-** Dentro de la descripción bibliográfica de una obra, se refiere a las personas responsables de su contenido intelectual o artístico, a los organismos de los cuales emana dicho contenido, o a las personas u organismos responsables de la ejecución del mismo.

**Microficha.-** Tarjeta fílmica que contiene cierto número de imágenes, ordenadas en columnas vertical y horizontalmente.

**Microfilme.-** Tira de PELÍCULA que contiene cierto número de microimágenes en una secuencia lineal; generalmente, se usa para transferir material impreso.

**Multimedia.-** Ver CONJUNTO.

**Nota.-** Un breve comentario o explicación adicional sobre la descripción, historia o contenido de un documento audiovisual, que no encaja fácilmente en alguna de las áreas específicas de la descripción bibliográfica.

**Película.-** Tira de acetato o poliéster que por una cara contiene una emulsión sensible a la luz, en la cual se registran imágenes fotográficas que crean la ilusión de movimiento cuando se proyectan en una sucesión rápida. En la catalogación, el término designa a una clase general de materiales, dentro de la cual el CARRETE y el CARTUCHO son casos específicos.

**Productor.-** Persona que lleva la última responsabilidad administrativa y financiera de una obra audiovisual.

**Registrar.-** Guardar información, permanentemente o en forma reproducible, por cualquier medio: escrito, fotográfico, magnético, electrónico, etcétera.

**Serie.-** Grupo de unidades independientes que, además de tener sus títulos propiamente dichos, se relacionan entre sí mediante un título colectivo que se aplica al grupo como un todo.

**Soporte.-** Material destinado a recibir la información y mantenerla en forma legible; son soportes el papel, la cinta, el disco, el disquete, etcétera.

**Subserie.-** Una serie dentro de otra; es decir, una serie que siempre aparece junto con otra más amplia, de la cual forma una sección.

**Subtítulo.-** 1. Frase que aparece junto con el TÍTULO PROPIAMENTE dicho y que es indicativa del personaje, contenido o alcance de la obra audiovisual, o bien de los motivos u ocasión de su producción. 2. Texto superpuesto a la acción, generalmente a pie de cuadro, usado

para traducir el diálogo en lengua extranjera o para identificar la escena en obras audiovisuales.

**Título.-** Palabra, frase, carácter o grupo de caracteres que aparecen normalmente en una unidad, y que dan nombre a ésta o a la obra en él contenida.

**Título propiamente dicho.-** El nombre principal de una unidad; en el caso de obras audiovisuales, el nombre que aparece en el FOTOGRAMA de título o que es enunciado por el ELENCO; o bien el nombre que aparece en la etiqueta inseparable del documento, o en el CONTENEDOR cuando proporcione información.

**Unidad.-** Ver ÍTEM.

**Video.-** Sistema de comunicación audiovisual que utiliza procedimientos electromagnéticos para grabar, almacenar y reproducir imágenes en movimiento y sonidos sincronizados sobre o a partir de una CINTA MAGNÉTICA. Popularmente, el término se usa para designar al VIDEOCASETE.

**Videocasete.-** Cinta de video encerrada permanentemente en un compartimiento de plástico con dos bobinas, una de alimentación y otra receptora.

**Videograbación.-** Registro -con procedimientos electromagnéticos- de imágenes en movimiento y sonidos sincronizados, que requieren de un conjunto de televisión para ser reproducidos. En la catalogación, el término designa a una clase general de materiales, dentro de la cual el VIDEOCASETE y el VIDEODISCO son casos específicos.

**Videodisco.-** Sistema de comunicación audiovisual que utiliza el rayo láser para grabar y reproducir textos, imágenes y sonidos sobre y a partir de un disco de aluminio.

**Videoteca.-** Organismo privado o público que se encarga del archivo, conservación, distribución y/o difusión de videograbaciones.

## Siglas

**AACR2.-** *Anglo-American Cataloguing Rules*, 2ª ed. (Reglas de Catalogación Angloamericanas, 2ª edición <RCA2>).

**ANSI.-** *American National Standards Institute* (Instituto Americano de Estándares Nacionales).

**Bibliomex.-** Base de datos de la Biblioteca Nacional de México.

- BNM.**- Biblioteca Nacional de México.
- CD-ROM.**- *Compact disc-read only memory* (disco compacto con memoria sólo para lectura).
- CNCA.**- Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- DGDU.**- Dirección General de Divulgación Universitaria.
- FIAF.**- Federación Internacional de Archivos Fílmicos.
- IIB.**- Instituto de Investigaciones Bibliográficas.
- INAH.**- Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- ISBD.**- *International Standard Bibliographic Description* (Normas Internacionales de Descripción Bibliográfica).
- ISBD (NBM).**- *International Standard Bibliographic Description (Non-book Materials)* (Normas Internacionales de Descripción Bibliográfica para Materiales No-librarios).
- ISO.**- *International Standards Organization* (Organización de Estándares Internacionales).
- LCSH.**- *Library of Congress Subject Headings* (Subencabezamientos de Materia de la Biblioteca del Congreso).
- MARC.**- *Machine Readable Cataloguing* (formato internacional para el registro y la lectura por computadora de datos bibliográficos).
- NTSC.**- *National Television System Committee* (estándar televisivo norteamericano. 525 líneas por imagen).
- OPAC.**- *Online Public Access Catalog* (catálogo de acceso público en línea).
- PAL.**- *Phase Alternate Line* (estándar televisivo alemán. 625 líneas por imagen).
- RTC.**- Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía de la Secretaría de Gobernación.
- SCDD.**- Sistema de Clasificación Decimal Dewey.
- SECAM.**- *Séquentiel Couleur avec Mémoire* (estándar televisivo francés. 625 líneas por imagen).
- SEP.**- Secretaría de Educación Pública.

**SEV.** - Sala Especial de Videoteca (de la BNM).

**USMARC.** - *United States Machine Readable Cataloguing* (formato MARC oficial de Estados Unidos).

**VHS.** - *Video Home System* (sistema de video doméstico que utiliza cinta de ½ plg.).

**VCR.** - *Video Cassette Recorder* (videocasetera).

**VTR.** - *Video Tape Recorder* (magnetoscopio, videgrabadora de carrete abierto).

## BIBLIOGRAFÍA

## BIBLIOGRAFÍA

- ADAMS, Roy James. *Comunicaciones y acceso a la información en la biblioteca*. Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez/Pirámide, 1994 (Biblioteca del libro, 59). 326 p.
- AMAT NOGUERA, Nuria. *La documentación y sus tecnologías*. 2ª ed. Madrid, Pirámide, 1995. 548 p.
- APARICI, Roberto y Agustín García Matilla. *Imagen, video y educación*. 2ª ed. México, FCE, 1994 (Obras de educación). 151 p.
- ARMES, Roy. *On video*. Great Britain, Routledge, 1988 (Studies in communication). 240 p.
- ÁVILA JIMÉNEZ, Emilio [et al.]. *El video en México*. México, SEP/CETE, 1995 (Multimedios). 197 p.
- BONET, Eugeni [et al.]. *En torno al video*. 2ª ed. México, Gustavo Gili, 1984 (Punto y línea). 300 p.
- CARRIZO, Gloria [et. al.]. *Manual de fuentes de información*. Madrid, CEGAL, 1994. 414 p.
- CORRAL CORRAL, Manuel. *La ciencia de la comunicación en México. Origen, desarrollo y situación actual*. México, Trillas, 1997. 4ª ed. 146 p.
- DÁVALOS, Federico [et al.]. *Guía para la catalogación descriptiva de materiales audiovisuales*. México, UNAM/DGB, 1993. 107 p.
- FERNÁNDEZ, Fátima [et al.]. *Video, cultura nacional y subdesarrollo*. México, Filmoteca de la UNAM, 1985. 150 p.
- FOTHERGILL, Richard and Ian Butchart. *Non-book Materials in Libraries: a Practical Guide*. 3rd. ed. London, Library Association Publishing Ltd., 1990. vi, 319 p.
- FUENTES I PUJOL, Ma. Eulàlia [ed.]. *Manual de documentación periodística*. España, Síntesis, 1995 [Biblioteconomía y documentación]. 230 p.

FUENTES NAVARRO, Raúl. *La investigación de la comunicación en México. Sistematización documental 1986-1994*. México, Universidad de Guadalajara/ITESO, 1996 (Textos de comunicación y sociedad). 451 p.

FULCHIGNONI, Enrico. *La imagen en la era cósmica*. México, Trillas, 1991 (Biblioteca internacional de comunicación). 349 p.

GIL OLIVO, Ramón. *Cine y lenguaje. Hacia una teoría del espectador competente*. México, El Colegio de Michoacán/CONACYT, 1985. 252 p.

GONZÁLEZ CASANOVA, Manuel [et al.]. *El cine*. México, UNAM, 1984 (Apuntes de extensión académica, 20). 57 p.

GUINCHAT, Claire y Michel Menou. *Introducción general a las ciencias y técnicas de la información y documentación*. 10ª ed. Madrid, UNESCO, 1990. 555 p.

IRIARTE, Gregorio y Marta Orsini. *Conciencia crítica y medios de comunicación. Técnicas de análisis*. México, Dabar, 1995. 306 p.

JEANNE, René y Charles Ford. *Historia ilustrada del cine, vol. 1, El cine mudo (1895-1945)*. 3ª ed. Madrid, Alianza Editorial, 1981 (Arte). 343 p.

KÄMMER, Bernhard. *Teoría y práctica del video*. México, Fontana Práctico, 1993. 176 p.

KULA, Sam. "La evolución de las imágenes en movimiento de los archivos: un estudio del RAMP con directrices" [preparado para el Programa General de Información y UNISIST]. París, UNESCO, 1983. 81 p.

LAFUENTE LÓPEZ, Ramiro. *En el umbral del cambio: las tecnologías de la información y la comunicación*. México, UNAM/CUIB, 1997 (Monografías, 22). 80 p.

LÓPEZ YEPES, Alfonso. *Documentación multimedia: el tratamiento automatizado de la información periodística, audiovisual y publicitaria*. Salamanca, Universidad Pontificia, 1993. 178 p.

\_\_\_\_\_. *Documentación informativa. Sistemas, redes y aplicaciones*. Madrid, Síntesis, 1997 [Biblioteconomía y documentación]. 137 p.

- LÓPEZ YEPES, José y Juan Ros García. *¿Qué es documentación? Teoría e historia del concepto en España*. Madrid, Síntesis, 1993 (Biblioteconomía y documentación). 157 p.
- MARTÍNEZ ABADÍA, José. *Introducción a la tecnología audiovisual*. 3ª ed. Barcelona, Paidós, 1992 (Comunicación, 31). 238 p.
- MASON-ROBINSON, Sally. *Developing and Managing Video Collections: a How-to-do-it manual for Librarians*. New York, Neal-Schuman Publishers, 1996 (How-to-do-it Manuals for Libraries, 68). xiv, 133 p.
- MORAGAS SPA, Miquel de. *Teorías de la comunicación. Investigaciones sobre medios en América y Europa*. 6ª ed. España, Gustavo Gili, 1993 (Mass media). 325 p.
- PICAZO SÁNCHEZ, Leticia. *Una década de video en México, 1980-1989. Dependencias extranjeras y monopolios nacionales*. México, Trillas/FELAFACS, 1994. 143 p.
- PINTADO, José Manuel y Andrea Di Castro. *Las imágenes de la palabra (y otros asuntos)*. México, UNAM-ENAP, s/f. 104 p.
- PINTO MOLINA, María [ed.]. *La catalogación de documentos: teoría y práctica*. Madrid, Síntesis, 1994 (Biblioteconomía y documentación). 510 p.
- Primer Seminario Internacional sobre Desarrollo de Colecciones*. Ma. del Carmen Negrete Gutiérrez [coord.]. México, UNAM/CUIB, 1998 (Memorias, 12). x, 240 p.
- RATZKE, Dietrich. *Manual de los nuevos medios. El impacto de las tecnologías en la comunicación del futuro*. México, Gustavo Gili, 1986 (Mass media). 354 p.
- RUIZ PÉREZ, Rafael. *El análisis documental: bases terminológicas, conceptualización y estructura operativa*. España, Universidad de Granada/UNESCO, 1992 (Biblioteconomía y documentación). 216 p.
- SCHOLTZ, James C. *Developing and Maintaining Video Collections in Libraries*. Santa Barbara, California, ABC-Clío, 1989. xviii, 196 p.

TOSI, Virgilio. *El lenguaje de las imágenes en movimiento. Teoría y práctica del cine y la televisión en la investigación científica, la enseñanza y la divulgación*. México, Grijalbo, 1993. 180 p.

TOUSSAINT ALCARAZ, Florence (coord.). *Experiencias de la divulgación de tecnología y ciencia en México*. México, SEP/COSNET, 1985 (Comunicación). 163 p.

## Hemerografía

DERBEZ GARCÍA, Edmundo. "Ante la revolución tecnológica del ciberespacio, nuestras grandes bibliotecas serán obsoletas: George Steiner". *U200. Crónica de la Educación Superior*. Publicación semanal, México, D.F., 23/marzo/1998. p. 16.

*Diario Oficial de la Federación. Órgano del Gobierno Constitucional de los Estados Unidos Mexicanos*. México, D.F., 23/julio/1991. pp. 12-13.

*Gaceta UNAM*. México, D.F., Vol. I, no. 15, 22/febrero/1982.

## Otros documentos

Biblioteca Nacional de México. *Manual de codificación USMARC/Materiales visuales (medios proyectables, gráficos bidimensionales, objetos tridimensionales, realia, paquetes)*. México, D.F., 1995 [documento interno]. 35 p.

Dirección General de TV-UNAM, Depto. de Comunicación y Difusión. *Crónica de la televisión en la UNAM*. México, D.F., enero de 1992 [documento interno]. 8 p.

Federación Internacional de Archivos Fílmicos. *Reglas de catalogación de la FIAF para archivos fílmicos*. Harriet W. Harrison [ed.]; Jorge Arellano Trejo [tr.]. México, UNAM/Filмотeca de la UNAM, 1998. xvi, 240 p.

INCLÁN CASTILLO, Manuel. *Sala Especial de Videoteca* [manual de organización, servicios]. México, UNAM/IIB, 1988 (Documentos internos, 3). 35 p.

Instituto de Investigaciones Bibliográficas (UNAM). *La Biblioteca Nacional de México*. México, D.F., enero de 1998 [documento interno]. 45 p.

\_\_\_\_\_. *Manual de organización*. México, D.F., octubre de 1996 [documento interno]. 136 p.

Library of Congress. *Subject Headings*, 21 st. ed. Washington, D.C., Library of Congress/Cataloguing Distribution Service, 1998. 5 vols.

Public Library Association; Audiovisual Committee. *Guidelines for Audiovisual Materials and Services for Large Public Libraries*. Chicago, American Library Association, 1975. x, 35 p.

*Reglas de Catalogación Angloamericanas*. Michael Gorman y Paul W. Winkler [eds.]. 2ª ed., rev de 1988, con modificaciones de 1993; Gloria Escamilla [tr.]. México, UNAM/IIB, 1997. xxxv, 824 p.

*Sistema de Clasificación Decimal Dewey*, 20 ed. Octavio G. Rojas y Margarita Amaya [eds.]. Colombia, Online Computer Library Center, 1995. 4 vols.

## Obras de consulta

AGUADERO FERNÁNDEZ, Federico. *Diccionario de comunicación audiovisual español-inglés/inglés-español*. Madrid, Paraninfo, 1991. 199 p.

BENITO, Ángel [dir.]. *Diccionario de ciencias y técnicas de la comunicación*. Madrid, Ediciones Paulinas, 1991. 1375 p.

Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología. *Catálogo mexicano de materiales audiovisuales sobre ciencia y tecnología: selección*. México, CONACYT, 1990 (Informática y documentación, 4). xlvi, 202 p.

FERNÁNDEZ-TUBAU RODÉS, Valentín. *El cine en definiciones*. Barcelona, Íxia Llibres, 1994 (Manuales de cine, 2). 175 p.

*Glosario ALA de bibliotecología y ciencias de la información*. Heartsill Young [ed.]. Madrid, The American Library Association/Ediciones Díaz de Santos, 1988. xvi, 473 p.

KATZ, Chaim Samuel [et al.]. *Diccionario básico de comunicación*. México, Nueva Imagen, 1980 (Comunicación). 513 p.

MARTÍNEZ DE SOUZA, José. *Diccionario de bibliología y ciencias afines*. 2ª ed. aum. y actualizada. Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez/Pirámide, 1993 (Biblioteca del libro, 29). xx, 961 p.

MONUSH, Barry [ed.]. *International Television and Video Almanaque 1996*. N.Y., Quigley Publishing Company, 41 st. ed., 1996. 701 p.

VIDRIO, Martha y Aristeo Macías. *Diccionario de video*. México, Universidad de Guadalajara, 1995. 98 p.

**ANEXO**  
***REGLAMENTO DE LA SEV***

## **ANEXO. REGLAMENTO DE LA SEV**

**INSTITUTO DE INVESTIGACIONES BIBLIOGRÁFICAS  
BIBLIOTECA NACIONAL DE MÉXICO  
SALA ESPECIAL DE VIDEOTECA  
*Reglamento de Servicios***

### **1.- DISPOSICIONES GENERALES**

- 1.1 El presente reglamento es de observancia general para todos los usuarios de la Sala Especial de Videoteca.
- 1.2 Se consideran usuarios todas las personas mayores de 16 años que deseen utilizar los servicios de la sala.
- 1.3 El horario de servicio es de 9:00 a 14:00 hrs. de lunes a viernes.
- 1.4 El servicio se da únicamente en las áreas destinadas para la consulta de los materiales.
- 1.5 Se prohíbe fumar, comer o hablar en voz alta en los lugares destinados para la consulta de los materiales.
- 1.6 Se prohíbe sacar de su sitio, rayar o maltratar el mobiliario, equipo, material o catálogos de la sala.
- 1.7 Se negará el servicio a personas que se presenten en estado de ebriedad o bajo la influencia de algún enervante.
- 1.8 No se proporcionarán los servicios de préstamo a domicilio y préstamo interinstitucional.

### **2.- SERVICIOS**

- 2.1 El servicio se proporciona en forma individual o grupal.
- 2.2 El usuario podrá valerse de las instrucciones del personal de la sala para orientarse de cómo y dónde obtener el servicio que requiere.

### **3.- PRÉSTAMO EN SALA**

- 3.1 El usuario deberá llenar una papeleta de préstamo por cada material que solicite.
- 3.2 El usuario deberá entregar una identificación vigente con fotografía al momento de recibir el material solicitado.

- 3.3 El usuario deberá notificar inmediatamente al personal de la sala cualquier mutilación o desperfecto en el material solicitado al momento de recibirlo, de no hacerlo, será responsable del desperfecto del material.
- 3.4 El usuario podrá consultar un máximo de:
  - a) Tres títulos de libros cada vez.
  - b) Una hora y media cada vez, en caso de videgrabaciones o películas.
  - c) Tres títulos de diapositivas o microformatos cada vez.
- 3.5 El material sólo puede ser consultado en las áreas correspondientes a cada tipo de soporte físico.
- 3.6 El servicio a grupos se da a un máximo de 30 personas.
- 3.7 La sala se reserva el derecho de atención inmediata en la consulta de videgrabaciones y películas.
- 3.8 El usuario no podrá maniobrar el equipo de la sala.

#### 4.- REPRODUCCIÓN

- 4.1 Sólo podrán reproducirse aquellas videgrabaciones que estén autorizadas para tal efecto.
- 4.2 El usuario debe solicitar el servicio de reproducción, cuyo costo cubrirá por adelantado en la sección de reprografía de la Biblioteca Nacional.
- 4.3 El usuario deberá llenar una solicitud de reproducción de material videgrabado por cada título del que desee una copia.
- 4.4 El usuario no puede lucrar con las reproducciones de los materiales.

#### 5.- SANCIONES

El usuario que no acate el presente reglamento, se hará acreedor a las siguientes sanciones:

- 5.1 Extrañamiento verbal o escrito.
- 5.2 Suspensión temporal o definitiva de los servicios.
- 5.3 Sanción pecuniaria en el caso de que haya maltratado o mutilado el mobiliario, equipo, las obras, los catálogos y demás material de la sala.